

Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Isztray Simon

„Incipit tragoedia”:

a tragédia filozófiájától a tragikus filozófiáig

Esztétika és filozófia összefüggései *A tragédia születésétől a Zarathustráig*

FILOZÓFIATUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA ESZTÉTIKA DOKTORI PROGRAM

A doktori program vezetője: Dr. Radnóti Sándor DSc, egyetemi tanár

A bizottság elnöke:	Dr. Radnóti Sándor DSc, egyetemi tanár
Hivatalosan felkért bírálók:	Dr. Tatár György CSc, egyetemi docens
	Dr. Hévízi Ottó DSc, egyetemi docens
A bizottság titkára:	Dr. Máthé Andrea PhD
A bizottság további tagjai:	Dr. Somlyó Bálint PhD, egyetemi docens
	Dr. Seregi Tamás PhD, egyetemi adjunktus
Témavezetők:	Dr. Bacsó Béla DSc, egyetemi tanár
	Dr. György Péter DSc, egyetemi tanár

Budapest

2009

Tartalom

<i>Előszó</i>	4
I. <i>A tragédia születése a zene szelleméből: az esztétika és a filozófia együttes keletkezése Nietzsche-nél</i>	12
1. <i>A tragédia születése – egy kentaur világrajötte: a mű keletkezéstörténete</i>	12
2. Nietzsche sajátja: „a művészet különös metafizikája”.....	19
3. A művész-metafizika bonyodalmai: a Schopenhauer metafizikájával való viszony.....	27
4. A görög művészet idegensége: a zene, líra és dráma kapcsolata.....	35
5. Az apollóni és dionüszoszi pszichológia és esztétika.....	39
6. A „színeváltozás”: az apollóni alaptalan alapja.....	46
7. A dionüszoszi: az „örök élet” igenlése, az apollóni: az „örök jelenség” megdicsőülése.....	49
II. „Retorikai fordulat”? Nyelvfilozófia és metafizika-kritika <i>A tragédia születése után</i>	55
1. Szimbólum: Nietzsche első nyelvfilozófiai kísérlete.....	57
2. Metafora: Nietzsche „retorikai fordulata”.....	60
3. Fogalom és trópus.....	65
4. Metonímia és antropomorfizmus.....	67
III. „Végző hálánk a művészet iránt”: művészet és megismerés <i>A tragédia születésétől a Vidám tudományig</i>	72
1. „A tragikus megismerés filozófusa”.....	72
2. <i>Végző hálánk a művészet iránt: „szabad szellem” és művészet</i>	75
IV. A „keletkezés ártatlansága”: a változás, a lét (<i>Sein</i>) és keletkezés (<i>Werden</i>) foglmainak ártértékelése Nietzsche életművében.....	79
1. A „keletkezés ártatlansága”: Nietzsche Hérakleitosz- és Platón értelmzése.....	79

2.	Zarathustra kísérlete: megváltás a „bosszú szellemétől”.....	84
3.	Bálványok alkonya: mi marad, ha megsemmisül az „igazi világ”.....	87
V.	„Én – az mindig valaki más”: a költészet (<i>poieszisz</i>) újraértelmezése Rimbaud-nál és Nietzsche-nél.....	89
VI.	Átváltozó átváltozás: művészi mimézis és filozófia kölcsönhatása <i>A tragédia születésétől a Zarathustráig</i>	100
VII.	<i>A Zarathustra</i> dionüszoszi filozófiájának értelmezéséhez.....	108
1.	„Amit Empedoklész válaszolt” – Empedoklész alakja, mint Zarathustra előképe.....	108
2.	<i>Sonnenuntergang</i> : tragikum Hölderlin <i>Empedoklészében</i> és Nietzsche <i>Zarathustrájában</i>	114
3.	<i>A Zarathustra</i> mint monologikus műalkotás.....	139
4.	„Céltalan idő”: Zarathustra perspektívájának megnyílása.....	150
5.	Művészet és igazság „kettős értékelése” – Heidegger a nietzschei átértékelésről.....	153
6.	Dionüszosz Philosophosz: Zarathustra dionüszoszi filozófiája.....	159
	Jegyzetek.....	165
	Felhasznált irodalom.....	202

Előszó

Dolgozatom célkitűzése eredetileg az volt, hogy *A tragédia születésétől* a kései művekig vizsgálom meg esztétika és filozófia sajátos viszonyát Nietzsche életművében. Az életműben már kezdettől összekapcsolódik egymással a filozófia és esztétika – Eugen Fink ezt úgy fejezi ki, hogy *A tragédia születésében* az esztétika válik a „filozófia organonjává”¹ – és ennek a kapcsolatnak az egyik kitüntetett helye éppen a tragédia és a tragikum értelmezése. Ez a problematika a német spekulatív-dialektikus gondolkodásra nyúlik vissza, Schelling, Hölderlin és Hegel munkáira – a „tragikus filozófiájának” első felbukkanása Schelling *Levelek a dogmatizmusról és a kritizizmusról* 1795–96-os szövegének utolsó darabjában található. Ez a mű taglalja először filozófiai, spekulatív problémaként a tragédiát, és ezt Peter Szondi² a fenti megnevezéssel különbözteti meg „a tragédia poétikájától” (melynek alapszövege természetesen Arisztotelész *Poétikája*). A tragédiáról és tragikusról való filozófiai gondolkodás első, mértékadó megformálása azoknál a görög filozófusoknál, Platónnál és Arisztotelésznél történt meg, akik (Heidegger szerint) a nyugati esztétika alapfogalmait meghatározták. Ezt a fonalat veszik fel a német filozófiában, esztétika és filozófia eredendő összetartozására emlékezve. Azt mondhatjuk tehát, hogy a „tragédia poétikája” megkülönböztethető ugyan a „tragédia filozófiájától”, de a kettő mégis mélyen összekapcsolódik egymással. Nietzsche mindkét hagyománynak, a „tragédia poétikájának” és a „tragikus filozófiájának” is örököse, egyben kísérletet tesz e két hagyomány meghaladására, felújítva ismét művészet és filozófia, művészet és igazság ősi vitáját. Dolgozatom célkitűzése – tömören és leegyszerűsített megfogalmazásban – hogy bemutassa, Nietzschénél *A tragédia születésében* megjelenő *tragédia filozófiája* (és *poétikája*) hogyan válik a későbbi művekben *tragikus (avagy dionüszoszi) filozófiává*. Másszóval az a folyamat foglalkoztatott, ahogy a filozófia és esztétika korai kapcsolata felbomlik és megváltozott formában tér vissza a későbbi művekben. Eredeti szándékom szerint a teljes életművet vizsgáltam volna, de ez a túlságosan átfogó célkitűzés idővel leszűkült *A tragédia születése és az Így szólott Zarathustra* közötti – még így is nagyon gazdag – időszak vizsgálatára.

A tragédia születése Nietzsche életművében a filozófia és az esztétika közös kezdete, s ennyiben is kitüntetett jelentőségű mű. *A tragédia születésével* vált Nietzsche filozófussá, s filozófiája egyben sajátos esztétika is. Nietzsche ezt nevezi egy korabeli levelében a „művészet különös metafizikájának”, illetve későbbi *Önkritika-kísérletében* „művész-

metafizikának”. *A tragédia születésében* jelennek meg Nietzsche sajátos filozófiai és esztétikai témái: a dionüszoszi és apollóni fogalompárja, a művészetnek a létezés modelljeként való elgondolása, a zene- dráma- és líraelmélet, művészet és megismerés viszonyának problémája stb. Ugyanakkor *A tragédia születése* Nietzsche különleges és egyedülálló műve, s bár fő témái visszatérnek az életműben, ezek a témák nagy mértékben átvértékelődnek a későbbiekben. *A tragédia születése* retorikus felépítése jellegzetesen eltér a többi mű aforisztikus szerkezetétől, és a „létezés esztétikai igazolása”, a mű központi jelentőségű elméleti formulája sem tér vissza később Nietzsche esztétikájában. *A tragédia születése* nem válik prolegomenává, vagy alappá, amelyre a következő művek épülhetnének, inkább olyan robbanás, indító lökés, amely különféle erőket, kritikai stratégiákat, elméleti lehetőségeket szabadít fel, melyek azután kibontakoznak az életmű során. Lacoue-Labarthe sarkított megfogalmazása szerint *A tragédia születése* Nietzsche egyetlen könyve, s joggal elmondható, hogy Nietzsche a későbbiekben nem írt a hagyományos értelemben lezárt műveket. Azonban ez a lezáratlanság bizonyos értelemben már *A tragédia születésére* is jellemző: a mű számos lényeges gondolati törekvése nem érthető meg a belőle kihagyott hátrahagyott töredékek, illetve korabeli gondolkodói műhelyének más termékei (előadások, nem publikált írások stb.) nélkül. *A tragédia születését* követő bázeli időszak művei is igen fontosak az interpretációhoz. Ha Nietzsche gondolkodói műhelyének az 1870-es évek első felében keletkezett írásait együtt tanulmányozzuk *A tragédia születésével*, hasonló interpretációs nehézségekkel kell szembenéznünk, mint az aforisztikusan felépített műveknél, amelyekben az egyik aforizma gyakran nem a másik tartalmát egészíti ki, hanem az abban lévő hiányra utal, ezzel nyitott szerkezeteket hozva létre. (Ami az értelmezési nehézségek mellett felszabadítja az olvasó kreativitását.)

Az első műnek az életműben való elhelyezését illetően máig meghatározónak tartom Philippe Lacoue-Labarthe és Sarah Kofman kutatásait, melyeket Paul de Man gondolt tovább.³ Ezek a kutatások hívták fel a figyelmet egyrészt *A tragédia születése* és a vele egyidőben keletkezett hátrahagyott töredékek izgalmas viszonyára, másrészt *A tragédia születése* utáni ún. „retorikai fordulatra”, vagyis Nietzsche retorikai nyelvelméletére. Paul de Man dekonstruktív olvasata azt az elképzelést akarja aláásni, amely szerint *A tragédia születése* – Nietzsche későbbi műveivel szemben – még olyan *genetikus* (Deleuze úgy mondaná: dialektikus) modellel rendelkezik, amelyben garantált a dionüszoszi elv autoritása az apollónival szemben. De Man olvasata szerint még Lacoue-Labarthe megközelítése is téves, amennyiben *A tragédia születését* úgy értelmezi, mint olyan genetikus felépítésű művet,

amelyet Nietzsche-nak egy későbbi fordulat („kerülőt”) által kell meghaladnia. Paul de Man dekonstruktív stratégiája – magának Nietzsche-nak a későbbi retorikai írásait is felhasználva – arra törekszik, hogy retorikailag tudatosabban olvassa *A tragédia születését*, és így felfedezze benne (és a hátrahagyott töredékekben) mindazt, ami eleve aláássa egy ilyen genetikus modell működését. De Man tehát nem ismeri el, hogy alapvető „fordulat” következne be *A tragédia születése* után, hogy például *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* alapvetően másfajta struktúra szerint épülne fel, mint *A tragédia születése*. Lacoue-Labarthe és Paul de Man nyomán értelmezésemben én is együtt tárgyalom 1. *A tragédia születése* esztétikáját a vele egyidőben keletkezett hátrahagyott töredékekkel, 2. *A tragédia születését* és az utána alkotott retorikai műveket, elsősorban a *Retorika*-előadást és *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írást, 3. *A tragédia születését* és a görög – elsősorban a Platon előtti és a platóni – filozófia nietzschei újraértelmezését, amely szintén a bázeli időszak fontos témája (a tervezett ún. *Filozófuskönyv* tárgya). Értelmezésem kereteit ebben az értelemben kijelöli az 1970-es évek Nietzsche-recepciója: együtt olvasom és egymásra vonatkoztatom a nietzschei esztétikát, retorikát és metafizika-kritikát. Azonban, elsősorban a *dionüszoszi* megítélését illetően – tehát lényeges vonatkozásban – el is térek a dekonstruktív olvasattól. A dekonstruktív olvasattal megegyezően én is hangsúlyozom a dionüszoszi és az apollóni elválaszthatatlanságát, „kölsönös szükségszerűségüket”, vagyis azt, hogy a dionüszoszi nem létezik metafizikai elvként, az apollónit vagy a retorikát megelőző autoritásként. Azonban úgy látom, hogy bár a dionüszoszi nem fogalmazható meg metafizikai elvként, alapként vagy identitásként, de mégis lényegi fogalom Nietzsche életművében. A *Zarathustra* időszakában és a kései Nietzsche-nél – átváltozott formában – ismét előtérbe kerül Dionüszosz és a dionüszoszi.⁴ A kései Nietzsche-nél a dionüszoszi és apollóni közötti ellentét jelentősége feloldódni látszik, de a két elv egységét Nietzsche mindig a *dionüszoszi* névvel jelöli. Egyes művekben pedig Nietzsche számára maga a filozófia is dionüszoszi tevékenységnek bizonyul, a filozófus *Dionüszosz Philozophosz*-szá válik. A dionüszoszihoz hasonlóan a *tragikum* esztétikai minősége is átkerül *A tragédia születéséből* a kései művekbe: Nietzsche például a *Zarathustra* kapcsán „tragikus pátozsról”⁵ beszél. Jogosnak tartom a nietzschei retorika-felfogás és a schlegeli ironia-fogalom összevetését, amint azt például Paul de Man teszi, azonban Kierkegaardtól eltérően Nietzsche hangsúlyos esztétikai kategóriája nem az ironia, hanem éppen a tragikum. (Persze ne feledkezzünk meg arról sem, hogy az *Incipit tragoedia* – amint Nietzsche ironikusan hangsúlyozza – értelmezhető *Incipit parodia*-ként is.)⁶ Bár a fenti szerzők hívták fel a figyelmemet Nietzsche és a romantika szoros kapcsolatára, engem

elsősorban nem a nietzschei retorika és a romantikus irónia kapcsolata, hanem a *tragédia* és a *tragikum* nietzschei és hölderlini elmélete foglalkoztatott.⁷

Írásom tehát az 1870-es évek első felének művész-metafizikáját, retorikai nyelvelméletét és a görög filozófia metafizika-kritikává fejlődő tanulmányozását együtt mutatja be. Ilyen értelemben nem önmagában *A tragédia születését*, hanem ezeket az egymást kiegészítő perspektívákat tekintem az életmű indulásának. E perspektíváknak a kölcsönhatásait kísérlék meg bemutatni a mű első tanulmányai.

A dolgozat különféle utakat rajzol ki a bázeli időszak műveitől a későbbi művekig – elsősorban a *Zarathustráig* – bizonyos filozófiai vagy esztétikai problémák nyomvonalán haladva. A III. részben található tanulmány tárgya a művészet és megismerés viszonyának változása a nietzschei életműben *A tragédia születésétől* a *Vidám tudományig*. Művészet és megismerés kapcsolata kétségtelenül az életmű egyik központi témája. Központi téma, s ez Nietzsche-nél azt jelenti, olyan téma, amely nem jut nyugvópontra, amely állandóan újabb megoldási javaslatokat provokál: vizsgáljuk meg, mennyire másképpen szól róla például *A tragédia születése*, az *Emberi – túlságosan is emberi*, a *Vidám tudomány*, vagy ez utóbbi később írt előszava. A következő, IV. részben található tanulmány a változás (illetve a lét és keletkezés) fogalmainak átértékelését tárgyalja: ezzel a nietzschei metafizika-kritika egyik fontos vetületét kívánja megragadni. A tanulmány Nietzsche 1870-es évekbeli Hérakleitosz-értelmezésével indul, majd a *Zarathustra A megváltásról* című fejezetével, végül a *Bálványok alkonya* nevezetes, az „igazi világ” megsemmisülését tárgyaló passzusaival foglalkozik. Az V. részben *A tragédia születése* líraelméletét hasonlítom össze Rimbaud *A látók leveleiben* megfogalmazott ars poeticájával. Ebben a tanulmányban kiemelten tárgyalom Nietzsche költészetfelfogását, valamint annak kapcsolatát a modernség esztétikai forradalmával. *A tragédia születése* líraelméletét a mű olyan, izgalmas esztétikai problémákat felvető részének látom, ami számos ponton találkozik Rimbaud-val: a költői én szerepének átértelmezésében, a görög *poiészisz* fogalmának újraértelmezésében stb. A következő tanulmány a művészi *mimézis* nietzschei felfogását és annak filozófiával való kapcsolatát közelíti meg, elsősorban az *elváltoztatás* és *átváltozás* sajátos nietzschei fogalmainak analízise segítségével. Az *átváltozás* (*Verwandlung*) *A tragédia születésében* a *dramai ősjelenség*: „[a színész] másnak, átváltozottnak látja magát, és átváltozottan cselekszik, mintha csakugyan más testbe, más jellembe költözött volna át”.⁸ Az *átváltozás* fogalma később egzisztenciális jelenést nyer, és fontos szerepet kap a *Zarathustrában* – az *átváltozás* (fogalmának) *átváltozását* vizsgálja meg a tanulmány. Amint a fentiekből látható, dolgozatom nem arra vállalkozik, hogy

monografikus módon Nietzsche valamennyi művét áttekintse *A tragédia születésétől az Így szólott Zarathustráig*, hanem egyes fontosnak tekintett problémákat jár körül.

A dolgozatban fontos szerepet kap Nietzsche-nek a Platón előtti görög filozófiáról kialakított koncepciója. A filozófiában Nietzsche Platón-t tekinti korszakhatárnak, különbséget tesz a Platón előtti filozófusok és a Platónnal kezdődő filozófiai korszak között. (Ebben eltér a szokásos korszakolástól, amely *preszókratikus* filozófusokról beszél, tehát Szókratésznél vonja meg a korszakhatárt: a különbség oka, hogy Nietzsche filozófus-típusok szerint számolja a korszakhatárt és nem filozófiai rendszerek szerint.) Nietzsche a Thalész-től Szókratészig terjedő időszak nagy filozófusait tekintette a „zsenik köztársaságának”. Az egymással párbeszédet folytató zsenik sorát Szókratész zárja le, s Platónnal kezdődik a filozófia új korszaka. Platón-t először is az különbözteti meg az őt megelőző filozófusoktól, hogy ő „az első nagyszabású keverék típus” filozófiájában és személyiségében egyaránt, szemben az őt megelőző „tisztá típusokkal”. Ám ennél is lényegesebb különbség, hogy Platón-tól kezdve a filozófusok szemben állnak a görög kultúrával és annak „stílusegységével”. A Platón előtti filozófusok ezzel szemben a görög kultúra segítői voltak, s a kultúra egyoldalúságainak kiküszöbölésére törekedtek, a „nagyban való gyógyításra és megtisztításra”. A görögség tragikus korszakának kultúráját pedig „új és jobbított *phüszisz*”-ként nevezi Nietzsche. A Platón előtti filozófusok közül Nietzsche kiemelten foglalkozik Hérakleitoszsal és Empedoklész-szel, akiket a görög tragédia virágkora filozófiai kortársainak tekint. A nietzschei Hérakleitosz- és Platón-értelmezéssel foglalkozik a IV. a változás, a lét (*Sein*) és keletkezés (*Werden*) fogalmainak nietzschei átértékeléséről szóló tanulmány. Ez kimutatja, hogy a keletkezéstől elválasztott létet bíráló nietzschei metafizika-kritikában megfigyelhető Hérakleitosz hatása. A Platón előtti görög filozófia nietzschei felfogásával és Empedoklész alakjával részletesen a VII. részben foglalkozom.

A görög filozófia kezdeteinek újraértelmezése a bázeli korszakban Nietzsche számára egyben a metafizika általános kritikájává is válik. Nietzsche felfogása szerint ezeknek a filozófusoknak a rendszereit ma már nem igazságértéküket vizsgálva, hanem műalkotásokként, esztétikai szempontból olvassuk. A korai görög filozófusok tanai Kant észkritikája után logikai, etikai vagy esztétikai antropomorfizmusként jelennek meg előttünk. Az *antropomorfizmus* fogalma Nietzsche retorikájából került át kritikai filozófiájába. Az antropomorfizmus szűkebb fogalma eredetileg az archaikus ember világmépét és azt kifejező nyelvhasználatát jelenti Nietzsche-nél: például az asztrológia csillagképei vagy Ovidius átváltozásai a természet erőit emberi alakban ábrázolják, egy tulajdonnévben kristályosítják

ki. Azonban Nietzsche kitágítja az antropomorfizmus értelmét, és nyelvünk és gondolkodásunk meghatározó jellegzetességének tekinti azt. Az antropomorfizmus gondolatában találkozunk retorika és metafizika-kritika Nietzsche-nél, amennyiben Nietzsche a filozófia és a tudomány sematizáló fogalomhasználatát is antropomorfizmusként fogja fel. Elemzésemben nyomon követem a fogalom keletkezését Nietzsche retorikájában, majd azt, ahogyan az antropomorfizmus tágabb fogalma továbbfejlődik a *Vidám tudomány* ateista metafizika-kritikájában.

A *tragédia születése* és a bázeli korszak műveinek értelmezésén kívül a disszertáció másik súlypontja a *Zarathustrával* foglalkozó hosszabb tanulmány. Szándékom szerint a *Zarathustra* értelmezésében összpontosulnak a nietzschei esztétika, metafizika-kritika, nyelvfilozófia terén végzett elemzések eredményei. A *Zarathustra* értelmezésének kiindulópontja számomra Gadamer javaslata volt, amely szerint a művet olvassuk úgy, mint „Zarathustra drámáját”.⁹ Így Zarathustra drámai útját, Zarathustra drámájának színre vitelét vesszük szemügyre és nem pusztán Zarathustra tanítását. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a *Zarathustra* pusztán irodalmi mű lenne, hiszen a késői Nietzsche-művek a *Zarathustrának* szinte minden témáját kibontják, és kísérletet tesznek azok diszkurzív tárgyalására. Zarathustra tanítása azonban Zarathustra drámájában foglaltatik, nem választható el attól. Zarathustra tanai nem elválaszthatóak attól a drámai úttól, amelyet megtesz, sajátos sorsától. Másrészt – erre szintén Gadamer, illetve Heidegger hívják fel a figyelmet – Zarathustra tanai Zarathustra *hangja* felől értelmezhetők, s ez olyan retorikai jelenségeknek a figyelembevételével lehetséges csak, mint például az *elhallgatás*.

A *Zarathustra* értelmezésekor két fő szempontom volt: az egyik éppen a fenti problémakör (*Zarathustra drámája*), ami kiegészült azzal, hogy külön foglalkoztatott a *Zarathustra* kapcsolata a *tragédia születése* tág értelemben fölfogott tragédia-elméletével. A másik szempontot a dialogikus gondolkodók, elsősorban Franz Rosenzweig és Tábor Béla Nietzsche-elemzései inspirálták: ez a *Zarathustra monologikus műalkotásként* való értelmezése.

A „Zarathustra drámája” értelmezésének vezérfonalát az Empedoklész-alakkal való összehasonlításban találtam meg. Nietzsche-t az 1870-es évek első felében tervezett ún. *Filozófuskönyvtől* kezdve foglalkoztatta Empedoklész alakja és filozófiai rendszere. Nietzsche 1870–71-ben írott Empedoklész-drámatervei az Empedoklész-téma művészi feldolgozására törekedtek. E drámatervek nyilvánvalóan mutatják Friedrich Hölderlin *Empedoklész halála* című drámájának hatását. Az *Így szólott Zarathustra* írása közben keletkezett hátrahagyott

feljegyzések arra mutatnak, hogy Nietzsche a *Zarathustra* alkotóperiódusában is hatást gyakoroltak Hölderlin *Empedoklész*-drámatörédei, illetve saját korai Empedoklész-értelmezése. Így kutatásom kiterjed a bázeli korszak Empedoklészről szóló különféle írásaira és töredékeire csakúgy, mint Hölderlin drámájára és a *Zarathustra* időszakára. Ennek a résznek a legfontosabb eredményei Hölderlin *Empedoklész*-drámája és a nietzschei *Zarathustra* összehasonlításakor adódnak – ezek segítenek megvilágítani „Zarathustra drámáját”, a *Zarathustrát* mint tragikus műalkotást.

Elemzésem kísérletet tesz a *Zarathustrának* mint „monologikus műalkotásnak” az értelmezésére. Nietzsche a *Vidám tudomány* 367. aforizmájában *monologikus műalkotásnak* nevezi a modern, „istentelen” korban alkotó művész műalkotását. A monologikus műalkotást Nietzsche a vallásos korok „tanúk előtti” művészetével állítja szembe. A vallásos korszakok művészete mindig *tanúk előtti* művészet: a művész a közösség, illetve Isten színe előtt alkot. Ezzel szemben a monologikus művész alkotása közben termékenyen „elfelejti a világot”, alkotása a „felejtés zenéje”. Ennek a *világ-felejtésnek* a többféle értelmével foglalkozom a továbbiakban.

„*Saját világát nyeri el a világa-vesztett*”:¹⁰ a mondat, amely a *Zarathustra A három átváltozás* című fejezetében a harmadik átváltozás, a gyermek kapcsán hangzik el, a *teremtő világ-felejtés* egyfajta értelmezését adja. A három átváltozás a nietzschei minden érték átértékelését szimbolizálja. Az átváltozás első alakja a terhet viselő teve, aki azt mondja, hogy „ezt kell tenned” („du-sollst”), a második a terhet levető oroszlán, aki ezzel szemben kimondja, hogy „én akarom” („ich will”), a harmadik a gyermek, aki a teremtés „szent igenét” mondja ki. A teve a „bosszú szellemét” képviseli, a hagyományos értékek vezetnek, s az oroszlán pontosan ezekre mond nem-et. De ez a nem úgy hangzik, hogy „én akarom”, s ezért a tagadásban igenlés rejlik. „Az akarat megszabadít”, tanítja Zarathustra. Az oroszlán tud tagadni (szemben a tevével), de még nem tud teremteni – az oroszlán pusztán lehetőséget ad az új teremtésre. Az új teremtés a „szent igenlés”-sel történik meg – ez a gyermek alakja. A gyermek alakja szimbolizálja a mozzanatot, amikor „*saját világát nyeri el a világa vesztett*”. Elemzésem során a világ-vesztést és azt, hogy miért *saját* világ elnyeréséről van szó a gyermek teremtő igenében, az *Ecce homo* egy mondata lapján magyarázom, amely szerint a Zarathustra a „magány... ditirambusa”.¹¹ Tudjuk, hogy a görögöknél a ditirambus eredendően közösségi műfaj volt. A Zarathustra, mint műalkotás végső paradoxonát abban látom, hogy monologikus műalkotásként a zarathustrai „három átváltozás” végkifejllete, a gyermek teremtő igent mondása közös világot nem, csak „*saját világot*” képes megteremteni.

Zarathustra mint filozófus „igazsága” dionüszoszi igazság: a teremtés mint világvesztés és (saját) világ-teremtés igazsága.

A *Zarathustrával* foglalkozó rész végén művészet és igazság viszonyát vizsgálom a kései Nietzschénél. Martin Heidegger elemzését felhasználva azt követem nyomon, hogyan kapcsolódik össze művészet és igazság „kettős értékelése” elválaszthatatlanul a *Zarathustrában* és ez hogyan alkotja meg a mű egyedülálló perspektíváját. Véggövetkeztetésem szerint a *Zarathustra* „dionüszoszi filozófiája” nem esik egybe a művészettel – ellenkezőleg, a kettős értékelés tere nyílik meg művészet és igazság között. A *teremtés* fogalma Nietzschénél nem szűkíthető le a művészi teremtésre, hanem a művészet és filozófia, művészet és tudomány közötti mindenkori *distancia-teremtés* jellemzi. A művészet csakis abban az értelemben számít kitüntetettnek, hogy a legtranszparensabb módon mutatja meg a zarathustrai harmadik átváltozás, a „gyermek” természetét.

*

Szeretném hálámat és köszönetemet kifejezni mindazoknak, akik segítségével nélkül nem tudtam volna megírni ezt a disszertációt: témavezetőmnek, Bacsó Bélának, akinek ösztöndíjas doktori hallgatója voltam, Tatár Györgynek, akinek Nietzsche-előadásai jelentettek inspirációt, barátaimnak, mert a velük folytatott beszélgetések állandó szellemi táplálékot jelentettek, érdeklődő évfolyamtársaimnak és tanítványaimnak, akikkel sokat vitatkoztam Nietzschéről, és családomnak, elsősorban szüleimnek és felségemnek, akikről felbecsülhetetlenül nagy segítséget kaptam.

I.

A tragédia születése a zene szelleméből: az esztétika és a filozófia együttes keletkezése Nietzschénél

1. *A tragédia születése – egy kentaur világrajötte: a mű keletkezéstörténete*

„idegen, még névtelen igényeivel egy szellem jelentkezett e könyvben... szinte el sem döntve, hogy megnyilatkozni akar-e vagy elrejtőzni, mintegy valamely idegen nyelven dadog. *Énekelnie* kellett volna ennek az »új léleknek« – s nem beszélnie! Milyen kár, hogy akkori mondandómat nem mertem költőként elmondani: talán tudtam volna! Vagy legalább filológusként: hiszen ezen a területen a filológusok számára még ma is minden felderítésre és feltárára vár!”¹²

Nietzsche esztétikájának központi műve, a nietzschei filozófiának és esztétikának is kiindulópontja *A tragédia születése*. Megértéséhez fontos ismernünk keletkezésének sajátos körülményeit – s ez elsősorban a mű klasszika-filológiához való viszonyát jelenti. A mű gondolatainak megfogánásakor ugyanis Nietzsche klasszika-filológus volt, és művének befogadói – Richard Wagneren, és körének tagjain kívül – elsősorban a klasszika-filológusok voltak. Tudóstársai viszont nem fogadták el a művet a klasszika-filológia területén érvényes tudományos teljesítménynek, sőt, éppen *A tragédia születése* körüli vita¹³ vezetett el oda, hogy Nietzsche fokozatosan kikerüljön a tudóstársadalomból.¹⁴ Így vált Nietzschéből filozófus – részben saját szándékának, részben a külső körülményeknek köszönhetően. A következőkben megpróbálom röviden felvázolni, hogy milyen helyet foglal el *A tragédia születése* Nietzsche szellemi fejlődésében.

Nietzsche „gögös és lelkesült könyvnek”, „lehetetlen könyvnek”, nevezi művét 1886-ban írt *Önkritika-kísérletében*. Visszatekintve lényegében két szempontból kritizálja *A tragédia születését*. Az első szerint a mű írásakor még nem talált rá voltaképpeni filozófiai hangjára. Nem volt meg a bátorsága ahhoz, hogy nézeteihez *egyéni fogalmi nyelvet*, illetve filozófiai stílust keressen: „schopenhaueri és kanti formulákkal próbáltam kifejezni idegen és

új értékítéleteket, amelyek pedig Kant és Schopenhauer szellemével, miként az ízlésükkel is, homlokegyenest ellentétesek!”¹⁵ Ugyanezt fejezi ki kicsit eltérő formában az *Ecce homo*, amikor ironikusan azt mondja, hogy a könyv „botrányosan Hegel-ízű, helyenként meghintve Schopenhauer gyászhuszár-parfümjével”.¹⁶ Az első idézet tehát azt állítja, hogy kanti-schopenhaueri fogalmakkal fejezte ki saját, Schopenhauerétől eltérő filozófiai koncepcióját, a második szerint a könyv a hegeli dialektika és a schopenhaueri pesszimizmus jegyeit viseli magán. Másodsorban az önkritika arra irányul, hogy „a grandiózus görög problémát”¹⁷ a modern dolgok belekeverésével elrontotta az írás. Nietzsche itt *A tragédia születésének* koncepciójára utal, ami szerint a modern német, vagyis a wagneri zenében születik újjá a görög tragédia és a tragikus mítosz, s ezzel az európai kultúra egésze. A tragédia születése (elsősorban) Beethoven és Wagner zenéjén keresztül értelmezi a görögök zenéjét. A görög probléma újszerű megközelítése tehát zavarossá válik a modern wagneri zene – amelyet Nietzsche ekkor már *romantikus* zenének ítél – belekeverése miatt. A görög tragikus kultúra megközelítése tehát több szempontból is csődöt mond, állítja az önkritika – a könyv voltaképpen felfedezését, a *dionüszoszt*, elhomályosítja a schopenhaueri-kanti fogalmiság és a wagneri zene kultusza. Ezért mondja plasztikusan Nietzsche, hogy mintegy dadogott ebben a könyvében, pedig „énekelnie kellett volna”. Énekelnie – vagyis költői nyelven kifejeznie magát, ahogyan tette például a *Zarathustrában*. Azonban hozzát teszi: ha költőként nem, akkor legalább filológusként kifejezhette volna magát: „hiszen ezen a területen a filológusok számára még ma is minden felderítésre és feltárára vár!” Ezt még 1886-ban, az *Önkritika-kísérlet* írásának időpontjában is így látja Nietzsche – vagyis, hogy a görög kultúra új megvilágítása *A tragédia születésében* filológiai szempontból is jelentőséggel bír.

A tragédia születése gondolatait a görög tragédiáról számos klasszika-filológiai tárgyú Nietzsche írás, előadás, hátrahagyott tanulmány stb. előkészítette.¹⁸ Nietzsche tehát a tragédia új felfogását még gyakorló klasszika-filológusként gondolta el. Ezért nem felel meg a teljes igazságnak, amit *A tragédia születéséről* fiatal filológusként vitairatot író Willamowitz-Möllendorf kései számvetésében állít, hogy Nietzsche írása valójában a wagneri zenedráma esztétikájáról szólt, és nem a görög tragédiáról.¹⁹ Nietzschét az 1869-től (legalább) 1876-ig terjedő időszakban²⁰ nagyon is a görög kultúra, a görög művészet és filozófia problémája foglalkoztatta,²¹ tehát volt mondanivalója klasszika-filológusként (is).

Bár barátja, a fiatal filológus Erwin Rohde a védelmére kelt, Nietzsche könyvét majdnem egységesen elutasította a korabeli klasszika-filológia tudományos közvéleménye. Annak ellenére elutasították, hogy Nietzsche a neves professzor, Ritschl pártfogoltja volt, és

hogy a bázeli egyetemen is elfogadták a 24 évesen kinevezett klasszika-filológus professzort. Milyen okok vezettek tehát a könyv szakmai elutasításhoz?

A szokatlan először is a könyv egész megjelenése és stílusa volt: nem Teubnernél, a filológiai művek korabeli kiadójánál, hanem Fritschnél, Wagner könyvkiadójánál jelent meg, a borítón a megszabadított Prométheusz képével. Nem tartalmazott kritikai jegyzetapparátust, nem volt utalás másodlagos irodalomra és az antik forrásokra, nem tartalmazott görög idézeteket. Az írás egészének stílusa sem szigorúan tudományos, hanem retorikus, bizonyos helyeken kinyilatkoztat és nem alkalmazza a tudományos argumentáció szabályait. Nem a Bernays, Welcker, K. O. Müller nevek – a klasszika-filológusok nevei, akikről sokat merített – hangzanak el a műben, hanem Goethe, Schiller vagy akár Shakespeare, Raffaello, Dürer, Bach és Beethoven nevei. Ugyanakkor a görög művészet és a tragédia tárgyalása a korabeli tudományos igényeknek megfelelt, kiegészíthető lett volna jegyzetapparátussal. A mű szövege – ahogyan ez az alapul szolgáló eladásokban meg is történt – visszavezethető antik forrásokra. Vagyis Nietzsche könyve – szemben Willamowitz-Möllendorf fentebb idézett állításával – a görög művészetről szól, tehát a klasszika-filológia tárgyáról: de nem elsősorban klasszika-filológusoknak, hanem a művelt közönségnek, például a Wagner kör tagjainak, vagy a schopenhaueri filozófiája híveinek.²² Azonban Nietzschét természetesen érdekelte és érintette könyvének visszhangja a szakmai körökben. Rohdének a megjelenés után írott levelében kifejtette aggályait: „Attól tartok a filológusok a zene miatt, a zenészek a filológia miatt, a filozófusok a zene meg a filológia miatt nem akarják elolvasni... Jól tudod, hogy a filológusoknak valósággal a kezükbe kell nyomni mindent, ami nem Teubnernél és kritikai jegyzetapparátus nélkül jelenik meg. Nyomd a kezükbe! Kérlek.”²³

A döntő *tartalmi* szempontból az lehetett, hogy a szöveg gyökeresen más interpretációs modellt dolgozott ki az attikai tragédiáról, mint az addig uralkodó arisztotelészi *Poétika*, illetve annak modern értelmezései. A szöveg nem is igen említi Arisztotelészt, nem az ő fogalmaival dolgozik. Három fontos dologgal lehetne röviden bemutatni az arisztotelészi paradigmával való szembefordulást. Az első, hogy Nietzschét a tragédia *születése* érdekli, tehát a tragédia és a dionüszoszi ünnep kapcsolata. Arisztotelész művében a tragédia eredetével egy igen rövid, homályos részben foglalkozik.²⁴ A másik kulcsfontosságú jellemző, hogy Nietzsche a tragédia-értelmezés során kulcsszerepet biztosít a *zenének*, ami az arisztotelészi interpretációban alárendelt szerepet játszik. Szintén jellemző példa, hogy a tragédiák elemzésekor Nietzsche nem használja az arisztotelészi interpretáció kulcsfogalmait, az újrafelismerés, a fordulat stb. fogalmait. Talán a legdöntőbb Nietzsche szembenállása az

arisztotelészi katharszisz-fogalommal, különösen ahogyan azt Lessing a *Hamburgi dramaturgiában* értelmezte, vagyis a megtisztulás morális felfogásával. Összegezve tehát azt lehet mondani, hogy az újkori Arisztotelész-értelmezésekhez képest Nietzsche nagyon újszerű módon értelmezi a tragédiát. Ugyanakkor Nietzsche fogalmai legtöbbször nem a saját találmányai, hanem kapcsolódott a romantika esztétikájához és a kortárs filológiai kutatások eredményeihez is. A leghíresebb példa erre az apollóni-dionüszoszi ellentétpár, amelynek eredete a romantika esztétikájában és mitológia-elméletben található. A dionüszoszi-apollóni ellentétpár terén Nietzsche újdonsága az volt, hogy ezeket a kategóriákat *kiterjesztette az esztétika egészére*. Nietzsche kapcsolódott azokhoz a korabeli aktuális klasszika-filológiai kutatásokhoz, amelyek a katharsziszt, és magát a tragédiát a Dionüszosz-kultusz felől értelmezték. Itt elsősorban Jacob Bernays műve említendő, amely kísérletet tett a katharszisz-fogalom újjáértelmezésére, valamint Karl Ottfried Müller és Paul York von Wartenburg tragédia-felfogása.²⁵ A tragédia halálának Euripidesszel és a szókratizmussal való összekapcsolását pedig a Schlegel-fivérek tragédia felfogása készítette elő.²⁶

Mi volt Nietzsche szándéka a művével? Tudjuk, hogy 1871-ben megkísérelte elnyerni a bázeli egyetemen a filozófiai professzúrát, s ezzel pályát akart módosítani. Azonban félrevezető volna azt mondani, hogy Nietzsche könyvével egyszerűen csak pályát szeretett volna módosítani. Ha 1871-től visszamegyünk az időben 1869-ig, bázeli korszakának kezdetéig, akkor láthatjuk, hogy kezdettől megvolt benne a szándék, hogy a klasszika-filológiát összekapcsolja a filozófiával. Ennek nevezetes dokumentuma a *Homérosz és a klasszika-filológia* című egyetemi székfoglaló beszéde, amelynek végén személyes filológusi hitvallását Seneca egyik mondatának átíratásával szemlélteti: „Philosophia facta est quae philologia fuit.” Ehhez a következőket fűzi hozzá: „Ezzel azt akarjuk kimondani, hogy az összes filológiai tevékenységet körül kell fogja és keretbe kell foglalja egy filozófiai világnézet, amelyben mint valami elvetendő, eltűnik minden, ami részlet és szórvány, s csak az marad meg benne, ami egész és egységes.”²⁷ Láthatjuk, hogy ebben a programban nem a filológia területének egy másik szakterülettel való felváltásáról van szó, hanem arról a követelményről, hogy a filológia tevékenységének filozófiai világnézetben kell kiteljesednie. De voltaképpen miért van szükség arra, hogy a filológia kiegészüljön és mintegy beteljesedjen egy „filozófiai világnézetben”?

Nietzsche egyetemi székfoglalójának tárgya éppen a filológia tudománya, és ennek a tudománynak a létjogosultsága volt. Ekkor, 1869-ben még csak e tervvel rendelkezett a filológia filozófia által történő kiteljesítéséről. *A tragédia születése* megírása, és 1872-es

megjelenése által kiváltott szakmai elutasítás rákényszerítette, hogy visszatérjen a filológia kérdéséhez. Nietzsche *Mi, filológusok* (1874–75) című tervezett művéhez írt feljegyzéseiben fogalmazta meg a filológia részletes kritikáját. A feljegyzések kulcsfontosságú mondata így hangzik: „Azok a *filológusok*, akik a tudományukról beszélnek, sohasem érintik a *gyökereket*, sohasem látják problémaként magát a filológiát.”²⁸ Pontosán erre törekedett a *filozófus* Nietzsche: *problémaként* kívánta látni és láttatni a filológiát, vagyis azt a tudományt, amelyben korának a klasszikus ókorhoz való viszonya testesült meg.

De miért problematikus a filológia? Voltaképpen miben áll „a filológia problémája”? Nemcsak egy tudományág, hanem az ókor problémájáról van szó: pontosabban a görög-római ókorról, amely európai identitásunkat meghatározza. Voltaképpen „hogy jövünk ahhoz, hogy egy távoli múltnak akkora értéket tulajdonítsunk, hogy csak a megismerése segítségével válhatunk műveltté?”²⁹ – teszi fel a kérdést Nietzsche. Tatár György kifejezésével élve, a filológia nem tud mit kezdeni azzal a helyzetével, hogy európai egyetemes „tudomány és hagyomány”.³⁰ Ez másképpen úgy is kifejezhető, hogy a filológia tudományának kitüntetett helye van a nevelésben, a filológia *pedagógia* is. Nietzsche a filológia korabeli társadalmi helyzetére, funkciójára kérdez rá: honnan az ókor kitüntetettsége, amelyből a filológus tanító-nevelő missziója fakad?³¹ Honnan ered voltaképpen az antikvitás és a filológus mint nevelő autoritása?

„A filológusság mint tanárság fejezi ki pontosan azt az uralkodó nézetet, amely az antikvitás értékéről és a nevelés legjobb módszeréről szól. Ez a gondolat két tételt foglal magában, először: *minden magasabb nevelés történeti nevelés kell legyen*, másodsor: *a görög és a római történelemmel más a helyzet, mint a többivel, minthogy az klasszikus*.”³²

Nietzsche az első, a történelemre vonatkozó feltevést *A történelem hasznáról és káráról* című korszerűtlen értekezésben vizsgálta meg, a másodikat itt veszi górcső alá. Nietzsche szerint a *klasszikus*-mivolt döntően *modern* előítéleteinkben áll, amennyiben az antikvitást a „humánus iskolájának”, illetve „felvilágosultnak” tekintjük³³. A filológusok ezeknek a modern előítéleteknek köszönhetik létüket és kitüntetett társadalmi helyzetüket. Valójában teljes aránytalanság van a filológusok és az ókoriak között, a filológusok pedig képtelenek arra, hogy ókori mérték szerint neveljenek.³⁴ Az antikvitást a filológusok a jelenből, a már kialakult újkori értékek felől értették meg, s az ily módon nyert antikvitáshoz képest *értékelték* a dolgokat.³⁵ Ez az ókor tehát a mai ember által és a mai ember számára „domesztikált” ókor. Ezzel szemben viszont fennáll a filológus valódi feladata: „ha a

filológusnak azt a feladatott szabjuk, hogy *saját* korát az ókor segítségével értse meg jobban, akkor feladata örök”.³⁶ Ilyen értelemben mondja Nietzsche, hogy nem kibékíteni akar, hanem *szembe akarja állítani* egymással a modern kort és az antikvitást.³⁷ Az első lépés tehát az, hogy szembeállítsuk egymással az ókort és a modern kort, és kiemeljük az alapvető különbségeket. Ekkor kitűnik majd a „klasszikus ókor” mássága, idegensége, és éppen ehhez az idegenséghez képest érthetjük meg önmagunkat is jobban. Jó példa erre *A tragédia születése* megjelenése utáni korszakban írt *A homéroszi versengés* című tanulmány, amely azt emeli ki a görög életből, ami a modern (keresztény gyökerű) ember morális értékítélete számára idegen: hogy a görög kultúra ismerte jó és rossz *Erisz* (irigység, féltékenységi) kettősségét.³⁸

Nietzsche a fenti módon végigviszi a filológia kritikáját, majd átfordítja azt: „Általában azt hiszik, hogy vége a filológiának – én azonban úgy gondolom, még el se kezdődött.”³⁹ A filológia „kezdeté” pontosan a saját korunknak, *saját* értékeinknek az ókor értékeihez mérése. Ez az, amit Nietzsche a „*jövő filológiájának*” nevezett. A jövő filológiájának Nietzsche szerint a következő felismerésből kell kiindulnia:

„A modern kultúra terméketlenségének mélyen fekvő oka lényegében a klasszikus ókorhoz való viszonyunk: hisz egész modern kultúrafogalmunk a hellénizált rómaiaktól származik. *Különbséget* kell *tennünk* az ókoron belül is: miközben megismerjük egyedülállóan produktív korszakát, *el is ítéljük* az egész alexandriai-román kultúrát. *De egyúttal elítéljük az ókorhoz fűződő egész viszonyunkat*, s vele együtt *filológiánkat* is.”⁴⁰

Ókorhoz való viszonyunk maga is – amint ezt Tatár György is hangsúlyozza – magából az ókorból, a hellenizmus korából és a rómaiaktól származik.⁴¹ Ez a viszony Nietzsche szerint az ókor hanyatló formájának szülötte – s mivel ennek nyomán értettük meg mindezekig az ókort, csupán *ezt* a hanyatló ókort értettük meg. A görögség kulturális virágkorához ezért csak akkor tudunk visszanyúlni, ha felülvizsgáljuk kultúra-felfogásunkat. Nietzsche szerint a korabeli klasszika-filológia alkalmatlan arra, hogy megértse az ókor legfontosabb jelenségeit, például a görög tragédiát – ez pedig végső soron azt jelenti, hogy a klasszika-filológia még el sem kezdődött. Ha ugyanis a klasszika-filológia nem tudja megragadni azt, ami a legjelentősebb az ókorban, akkor fokozatosan maga is jelentéktelenné válik.

A tragédia születése vállaltan *értékítéletet* hoz: kiemeli a görögség tragikus kultúráját, és szembeállítja a kései hellenizmussal, és az alexandriai-római kultúrával. Ez az értékítélet már a *filozófus* műve: Nietzsche egy tanulmányában pontosan úgy határozza meg a filozófust,

mint aki képes kiválasztani azt, ami a nagy és jelentős, és képes megnevezni azt és elválasztani a megismerésre nem érdemes dolgoktól.⁴²

De milyen filozófiában kellene kiteljesednie a filológiának? Egyik hátrahagyott feljegyzésében így fogalmaz Nietzsche:

„A *mi* legmagasabb művészetünk és filozófiánk, és az igazsághűen megismert korai antikvitás között nincs ellentmondás: támogatják és tartják egymást. Ebben reménykedem.”⁴³

Ez a reménység sugárzik *A tragédia születése* soraiból: a görögök tragikus korszaka és a modern kor legmagasabb filozófiája (Schopenhauer), illetve művészete (Beethoven, Wagner) összekapcsolódnak, másságukban is „megfelelnek” egymásnak. Ez nem szabályos folytonosságot jelent, hanem azt, hogy a nagy modern alkotók a görögök tragikus korszakával szembesülve teremtik műveiket. „Támogatják és tartják egymást” – vagyis kölcsönös folyamatról van szó: a görögök folyamatos inspirációt jelentenek a moderneknek, és a modernek nagy művei tartják életben az ókor nagy alkotásainak emlékét és jelölik ki hozzájuk való viszonyunkat.⁴⁴

Azonban a görögség és a modernek kölcsönös egymásra-utaltságba vetett remény csupán remény maradt. Valójában már *A tragédia születésében* kétely merül fel ezzel a reménnyel kapcsolatban. Nietzsche azt a programot vázolta fel egyetemi székfoglaló beszédében, hogy a filológiának filozófiai világnézetben kell kiteljesednie. De milyen lesz ez a világnézet? Ez a világnézet nem állhat készen nálunk moderneknél, hanem az ókori művészettel és filozófiával való szembesülés során kell kibontakoznia. Így azt látjuk, hogy a görögséggel való nietzschei szembesülés nemcsak a filológiát, de a filozófiát sem hagyja érintetlenül.

A tragédia születésében Nietzsche végigviszi az ókor különböző korszakai közötti értékelő megkülönböztetést: azt a korszakot, amelyet a görög tragédia határoz meg, szembeállítja a Szókratész fellépésével kezdődő teoretikus korszakkal. A teoretikus korszak azonban nem csak a hellenizmust és az alexandriai kultúrát határozza meg, hanem felfogása szerint egészen az újkorig, Kant filozófiájáig tart. A *teoretikus optimizmus* korszaka, amelyet Szókratész alapozott meg, Kanttal ér véget. A Kant utáni új korszak jellemző filozófiája Schopenhauer *pesszimizmusa*. Vajon mi Schopenhauer pesszimizmusának a viszonya a Szókratész előtti görögök pesszimizmusához?

Az ókor (át)értékelésével valójában maga a filozófia is kérdéssé válik. A filológia problémájáról bizonyosodik, hogy a filozófia problémája is. A filozófia „sorsát”, vagyis európai történelmet alakító történetét döntő módon érinti a filológia változása, vagyis ókorhoz való viszonyunk változása. A filozófiát illetően is érvényesíti Nietzsche a korai és a kései ókornak, a görögök tragikus korszakának és az alexandriai-római kultúrának a megkülönböztetését. Nietzsche 70-es évekbeli művei alapján a következő történetet lehetne felvázolni a nyugati filozófia történetéről. A görög filozófia nagy egyéniségeket felmutató korszaka Thalészról Szókratészig tart. Ebben a korszakban a filozófia összhangban van a tragédia dionüszoszi szellemiségével. Azonban nem a Szókratész előtti filozófia, hanem Szókratész, és követője, Platón alapozta meg az európai filozófiát és ezzel Európa tudományos korszakát. Ez a korszak, a teoretikus ember által uralt korszak Kant észkritikájáig tart. Kant filozófiai fordulatának következményeit Schopenhauer vonja le pesszimista filozófiájában. Schopenhauer pesszimizmusa eljut a görög pesszimizmus közelébe, de értékválasztása idegen a görögöktől. Amint később erről szó lesz, a tragédia esztétikája az a terület, ahol Schopenhauer a legvilágosabban elválik a görögöktől – nem véletlen, hogy Nietzsche éppen ezt választja tanulmánya tárgyául

A tragédia születése ilyen módon vonatkoztatja egymásra a görögök tragikus korszakát, illetve a modern művészetet (Wagnert) és filozófiát (Schopenhauert). Nietzsche „reméli”, hogy a legnagyobb ókori és modern alkotók „támogatják és tartják egymást”. Mindez azonban remény, sőt prófécia marad. Nem arról van szó tehát, hogy Nietzsche naiv módon a „görögökhöz való visszatérést” hirdetné. De nem gondolja azt sem, hogy „meghaladtuk” volna a görögöket, hogy nem kellene folyton szembesülnünk azzal, amit a görög kultúra alkotott – meggyőződése szerint „kultúránk és minden kultúra gyeplőszárát a görögök tartják kezükben”.⁴⁵ Az antikok és modernnek szembenállását, a közöttük lévő szakadékot Nietzsche megnyitja, és nyitva hagyja, és mégis reméli, hogy a nagy alkotásokban megteremtődik a kapcsolat közöttük. Ilyen alkotást kívánt létrehozni *A tragédia születésével*. (S ahogy a modern kultúrába vetett reménye elhalványul, egyre inkább magára Nietzsche-re hárul a feladat, hogy megteremtse e kapcsolatot.)

2. Nietzsche sajátja: „a művészet különös metafizikája”

Az *Ecce homo* azt állítja, hogy *A tragédia születése* egyetlen értéket ismer el – az esztétikait.⁴⁶ De oly módon áll a középpontjában az esztétikai érték, hogy az esztétikum egy világkonstrukcióra mutat. *A tragédia születésében* az esztétika (a művészet) „a filozófia

organonjává válik”, mondja Eugen Fink, Nietzsche-könyvének *Művészet mint a világ megismerése (Kunst als Welterkenntnis)* című fejezetében:

„A tragédia születését» ritka és nehezen áttekinthető módszer jellemzi: a filozófiai alapgondolat pszichologizáló esztétikába burkolódik – és ugyanakkor az esztétikát a filozófia organonjává változtatja. Nietzsche víziójában tragikus játéknak látja a világot.”⁴⁷

Fink szerint Nietzsche első művének filozófiai alapgondolata, hogy *tragikus játékként* ábrázolja a világot: „a lét ősalapja »ős-művészként« világot teremtve játszik”⁴⁸. Nietzsche alapgondolata tehát művész (illetve művészet) és világ között teremt sajátos kapcsolatot. A művészet a filozófia organonjává válik, s ez azt jelenti, hogy „a művészet nem pusztán az értelmezés témája, hanem annak eszköze és módszere is”. A művészet segítségével értjük meg a világ „ős-művészt”, a (görög) tragédia segítségével értjük meg a világ tragikus struktúráját. Nietzsche filozófiai alapgondolata a *teremtés* jelensége körül forog: a művészi teremtés ugyanis az a pont, ahonnan a világ tragikus struktúrája belátható, felfejthető.

Ha elfogadjuk Fink gondolatmenetét, továbbra is kérdés marad, hogy hogyan érthető meg művészetnek és világnak ez az egymásra-vonatkozása. Mi a kapcsolat művész és ősművész, illetve műalkotás és a világ között?⁴⁹ Nem marad túl direkt ez az egymásra-vonatkoztatás ahhoz, hogy megmagyarázza a művészet illetve a világ rejtélyeit? Milyen területek közvetítenek esztétikum és a világ vagy a természet között?⁵⁰

A tragédia születése művészet és világ kapcsolatát gazdagon rétegzetten fejti ki, s ezekben a különböző rétegekben egyaránt kifejeződik Nietzsche metafizikai „víziója”. *A tragédia születése* legfontosabb rétegei: az esztétika (az apollóni és a dionüszoszi művészet kettőssége, a művészeti ágak és műnemek rendszere), klasszika-filológia (a görög „tragikus” kultúra és a szókratészi teoretikus kultúra konfliktusának leírása), pszichológia (az álom és a mámor lélektani jelenségeinek magyarázata) és metafizika („művész-metafizika”).⁵¹

Eugen Fink⁵² rávilágít, hogy már a *Tragédia*-könyv első mondataiban benne foglaltatik a mű módszere és témája:

„Sokat nyer vele az esztétikai tudomány, ha nem csupán logikailag látjuk be, hanem a szemlélet közvetlen bizonyosságával is felismerjük, hogy a művészet fejlődése az *apollóni* és a *dionüszoszi* kettőségéhez kötődik: hasonlóan, miként a nemzedékek is a nemek kettőségétől, szakadatlan harcuktól s csak időközönkénti összefűzőkötől függenek. E neveket a görögöktől kölcsönöztük, akik művészetszemléletük mély

értelmű titkos tanait nem fogalmilag, hanem istenviláguk hangsúlyosan beszédes alakjai révén adják értésünkre.”⁵³

Nietzsche rögtön az első mondatban kiemeli, hogy tanulmánya esztétikai tárgyú, és hogy az esztétikához való elméleti hozzájárulása az apollóni és dionüszoszi kettősségének a művészet fejlődését meghatározó erőként való bemutatása. A görög művészet fejlődése tehát apollóni és dionüszoszi kettősségéhez (*Duplizität*) kötődik, e kettő harcához és kibéküléséhez. A nemek kettősségének és harcának említése is a szöveg lényegi mondanivalójához tartozik: az elevenség lényegéhez tartozik ugyanis a küzdelem, a *polemosz*. A nemi „kettősség” fogalma szemléletesen fejezi ki a polaritás gondolatát, ahol a szembenállók egyben ki is egészítik egymást, és ezért létrejöhet egyesülésük csodája. A „kettősség” gondolata jó példája annak, hogy *A tragédia születésében* Nietzsche nem pusztán átveszi Schopenhauer metafizikáját. Nietzsche egészében véve Schopenhauer metafizikáját a saját koncepciója számára használta fel. (Ez persze olykor terminológiai zavarokkal jár, mert gyakran a schopenhaueri gondolatokat nem schopenhaueri értelemben használja.) Igaz ugyan, hogy Nietzsche az élet küzdelemként való felfogását Schopenhauertől (illetve Hérakleitosztól) vette át. *A filozófia a görögök tragikus korszakában* Hérakleitosz tanítását Schopenhauer segítségével értelmezi, ugyanakkor megjegyzi, hogy Schopenhauernél az élet küzdelemként való bemutatása közben „a leírások hangneme mindig más marad, mint Hérakleitosznál”.⁵⁴ Ugyanis Hérakleitosz a *polemosznak* a görög államok és egyének versengésének, a hésziadoszi „jó Erisz” gondolatának jegyében *nem* pesszimista értelmezését adja. A *nemek kettősségének* a gondolata azonban érdekes módon nem Schopenhauertől, hanem Kanttól származik.⁵⁵ Nietzsche egy feljegyzésében kifejti, hogy mi ragadta meg Kant gondolatában:

„Hogy a természet a tragédia létrejöttét az apollóni és a dionüszoszi két alapösztönéhez kapcsolta, számunkra éppannyira ésszel megalapozhatatlannak tűnik, mint az, hogy a szaporodás a nemek kettősségéhez kapcsolódik: ami a nagy Kant számára mindig csodálatosnak tűnt. A közös rejtély ugyanis az, hogy két, egymással szemben ellenséges princípiumból hogyan keletkezhet valami új, amelyben ama szembenálló törekvések egységben jelennek meg...”

„Daß die Natur die Entstehung der Tragödie an jene zwei Grundtriebe des Apollonischen und des Dionysischen geknüpft hat, darf uns ebenso sehr als ein Abgrund der Vernunft gelten als die Vorrichtung derselben, die Propagation an die Duplicität der Geschlechter zu knüpfen: was dem großen Kant jederzeit erstaunlich erschienen ist. Das gemeinsame Geheimniß ist nämlich, wie aus zwei einander

feindlichen Principien etwas Neues entstehen könne, in dem jene zwiespältigen Triebe als Einheit erscheinen...”⁵⁶

A nemek kapcsolatának, illetve Apollón és Dionüszosz kapcsolatának közös titka tehát az, hogy hogyan születik új élet, illetve műalkotás egymással ellenségesen szembenálló princípiumokból. Az élet titka és a művészet titka itt egymással párhuzamosan mutatkoznak meg.⁵⁷

A tragédia születése első mondataiból kiemelhető Nietzsche másik fontos gondolata, amely a *szemlélet* fontosságát hangsúlyozza: a szemlélet, az intuíció – és nem pusztán a logika – ismeri meg Apollónt és Dionüszoszt, az istenalakokat, amelyek segítségével megérthető a görög művészet fejlődése. Ezeknek az istenalakoknak a nevei nem fogalmak, hanem apollóni művészi *szimbólumok*. A logika alkalmazása tehát az esztétika területén ki kell hogy egészüljön az intuíció használatával. A művészi szimbólumokban (és a görög istenvilágban) mindig is marad számunkra valami, ami rejtély marad, ami nem oldható fel fogalmakban. Ez a mélyebb értelme annak, hogy nem fogalmakban, hanem két görög istennévben, Apollón és Dionüszosz nevében foglalja össze esztétikai tanítását Nietzsche.⁵⁸

A mámor és az álom emberi lelki- illetve tudatállapotok, azonban Nietzsche a metafizika tartománya felé túllendíti az értelmezést a pszichológiai dimenzió. *A tragédia születése* azt a rendkívüli állítást teszi, hogy a (dionüszoszi) művészet alkotója, a művészet „szubjektuma” *nem az ember*. Vagyis a művészet alkotója nem a művész „empirikus szubjektuma”, a művész maga is csak közvetítő, *médium*. Itt a művészethez való megszokott viszony megfordul: nem az ember teremti a művészetet, ellenkezőleg: a művészet teremti az embert. *A tragédia születésének Előszava* azt mondja: „én a művészetben ennek az életnek a legmagasabb feladatát, voltaképpen metafizikai tevékenységét látom”⁵⁹. A művészet mint az élet metafizikai tevékenysége transzcendens a pusztán emberihez képest. A művészet által teremődik meg az ember, de ha így van, nyitott kérdés marad, hogy *ki* teremti a művészetet.⁶⁰ A művészet teremtését Nietzsche – legalábbis *A tragédia születésében* – az ösmisztériummal, az általa ő-egynek nevezett valósággal hozza összefüggésbe.

Mit értsünk a művészet „metafizikai tevékenysége” alatt? Ez legjellegzetesebben a nevezetes kitételben fogalmazódik meg, amely szerint „a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását”.⁶¹ Az idézetet általában kiemelik a szövegkörnyezetből, pedig fontos a kontextus, a „művészet színjátékáról” (*Kunstkomödie*) szóló gondolatmenet. A teljes szöveg így hangzik:

„Mert, lealacsonyíttatásunkra és felmagasztaltatásunkra, álljon itt világosan, hogy a művészet egész színjátéka korántsem miértünk, netán a jobbításunk és a nevelésünk, a művelődésünk céljából adatik elő, sőt hogy a művészet világának még csak a tényleges alkotói sem mi vagyunk: bizvást hihetjük azonban, hogy a valóságos alkotó számára mi már képek vagyunk és művészi projektumok, és hogy legmagasabb rendű méltóságunk műalkotás voltunk jelentősége – mert a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenséggént* nyeri el örök igazolását: – miközben e jelentőségünk tudata mibennünk persze aligha több a vászonra festett harcosoknak a vásznon ábrázolt csatáról alkotott tudatánál.”⁶²

A *művészet színjátékáról* szóló gondolatsor másik konklúziója az ezt követő, kevesebbet idézett rész, amely szerint a művészetről való egész tudásunk – vagyis az esztétika – illuzórikus, mert „a tudásban tudókként mi nem vagyunk egyek és azonosak azzal a lénnel, aki a művészet e színjátékában mint annak egyetlen alkotója és nézője örök élvezetét leli.” Egy gondolatsoron belül tudjuk meg tehát azt, hogy a létezés „esztétikai jelenséggént” nyeri el igazolását, és azt, hogy az eddigi esztétika, a művészetről való egész tudásunk elégtelen és illuzórikus.

Nietzsche az idézett rész elején az európai humanizmus ideáljait meghazudtoló, botrányos módon bejelenti, hogy a művészet nem az emberért, annak jobbítása, nevelése és művelődése céljából létezik. Ellenkezőleg: az ember és annak nevelődése van a művészetért: a művészetért, amely az ember egyetlen voltaképpeni „metafizikai tevékenysége”. A művészetben, és – ez Nietzsche elgondolásának lényege – az esztétikai *jelenségben* lép túl az ember önmagán. „Lealacsonyíttatásunkra és felmagasztaltatásunkra” szolgál ez egyszerre: vagyis az ember „értékét” egyszerre vonja kétségbe és erősíti meg. A *művészet színjátékáról* beszél Nietzsche, és ezt értjük úgy, hogy *ennek* a színjátéknak – nem az *isteni* vagy *emberi* színjátéknak, mint Danténál vagy Balzacnál – a résztvevője az ember. Vagyis nem isten, de nem is az ember a rendező, a színjáték alkotója. Az ember nélkül nem beszélhetnénk e színjátékról, ennek ellenére a színjáték nem az emberért van, a színjáték célja nem az ember művelődése, nevelése, jobbítása. A színjáték nem az emberért van, és az ember mégis e színjátékban, annak résztvevőjeként éri el legmagasabb rendű jelentőségét. Ezt fejezi ki a csatakép paradox hasonlata: „e jelentőségünk tudata mibennünk persze aligha több a vászonra festett harcosoknak a vásznon ábrázolt csatáról alkotott tudatánál”.⁶³ A művészet színjátékának résztvevőiként nincsen rálátásunk a történet egészére. Aki szerepel, az nem láthatja ugyanakkor kívülről is a színjátékot, amelyben részt vesz. Az alkotó azonban képes a

csodára, amire a résztvevők empirikus tudata nem: egyszerre benne is állni és felette is állni. Ez a különbség kap itt ontológiai hangsúlyt, s a csata hasonlata erősíti az esztétikai világszemlélet tragikus vonását – a csatában harcolók számára ugyanis véres valóság az, ami a meta-tekintet számára fenséges egész.

Ismeretes, hogy Walter Benjamin antihumánusként utasította el a művészet színjátékáról szóló fenti sorokat. Benjamin az „esztéticizmus feneketlen mélységéről”⁶⁴ beszél, és az *antihumanizmus* vádjával illeti az idézett passzust, az ember a művészet alkotójából ugyanis a művészet pusztá *jelenségévé* válik. Benjamin szerint ezzel „eltávolítottuk az embert a művészet középpontjából”. Benjamin ellenvetésének illetve vádjának lehet jogosultsága, azonban ennek vitatása előtt érdemes tisztázni, hogy Nietzsche hogyan képzei el a művészet metafizikai jelentőségét. A világ esztétikai igazolásáról szóló kijelentésének kontextusát én nem feltétlenül a „bayreuthi művészetfilozófia mélységeiben otthonossá vált nihilizmusban” keresném, mint Benjamin, hanem magában *A tragédia születésében*.

De nem pusztán a csata hasonlata fejezi ki Nietzschénél a „művészet színjátékát” hanem mindenekelőtt – hangsúlyosan a könyv első fejezetében – az *ünnp*. A dionüszoszi ünnep, amelyben „nem csupán az ember emberhez kapcsolódó köteléke újul meg”, hanem „az elidegenült, ellenséges vagy leigázott természet is engesztelőünnepét üli tékozló fiával, az emberrel.” Nietzsche így írja le a dionüszoszi ünnepet:

„Változtassuk elven festménnyé a beethoveni *Örömdá*-t, és ne röstelljük elképzelni, hogy milliók roskadnak borzongó érzéssel a porba: így közelítünk a dionüszoszihoz. (...) Énekszóval, tánccal nyilvánítja magát magasabb közösség tagjának az ember: feledte a járást és a beszédet, s táncos léptekkel már-már a levegőbe emelkedni készül. Mozdulataiból az elvarázsoltság szól. (...) Az ember nem művész többé – műalkotássá lett... az egész természet művészi teremőereje nyilatkozik itt meg.”⁶⁵

Nietzsche patetikus leírásában az ember a dionüszoszi ünnep folyamán élő műalkotássá lesz. Nietzsche legfontosabb példája arra, hogy az ember „esztétikai jelenségként” elnyeri legfőbb méltóságát, az ünnep és az *ünnepi tánc*.⁶⁶ A járás átszellemülése tánccá és a beszéd átszellemülése énekké az eleven emberi testet változtatja műalkotássá. Ebből a szempontból nézve a művész-metafizika a dionüszoszi művészet központi jelentőségét hangsúlyozza az emberi létezésben.

A továbbiakban két jellegzetes példán mutatom be *A tragédia születése* „művész-metafizikáját”. Az első a „lírikus problémájának” nietzschei megközelítése az 5. fejezetben, a második az álom és ébrenlét értékének vizsgálata a 4. fejezetben. A két példa elvezet a mű metafizikai problémáihoz is. Az 5. fejezet, amely a művészt médiumként ábrázolja, a „lírikus problémájával” foglalkozik. A lírikus problémája azt jelenti, hogy miként lehetséges a lírikus mint művész: „a lírikus, aki minden korban mindig csak azt mondja, »én«”.⁶⁷ Márpedig, állítja Nietzsche „a szubjektív művészt mi csak rossz művészként ismerjük, s a művészet minden válfajában és minden fokán legelsőbbben és mindenekfölött is a szubjektív leküzdését, az »éntől« való szabadulást és minden individuális akarat és vágyakozás elhallgatását követeljük meg”.⁶⁸ A kérdés tehát az, hogy ki/mi a lírikus (megszólalás) énje? Ki szólal meg, amikor a lírikus beszélő ént mond? A kérdés a schopenhaueri esztétika kontextusában vetődik fel. Schopenhauer a *lírikust* egyfajta kevert lénynek, az akarat és a tiszta szemlélet csodálatos elegyének tekinti. Ezt a megoldást Nietzsche azonban rossz kompromisszumnak tekinti, ugyanis

„ez az ellentét, a szubjektív és az objektív, amellyel még Schopenhauer is... a művészetet felszabdalja, úgy, ahogy van, teljesen idegen az esztétikától, minthogy a szubjektum, az akaró és egoisztikus céljait követelő individuum csakis a művészet ellenfelének gondolható el, nem pedig az okának és az eredetének. Amennyiben azonban a szubjektum művész, úgy máris megváltást nyert individuális akaratától, és mintegy médiummá lett...”⁶⁹

A lírikus énje tehát nem azonos az empirikus-reális ember énjével, a művész *médium*. A művész médium, a művészet alkotói nem mi, individuális emberek vagyunk. Visszatérve a lírikus problémájára: a lírikus képei önmaga objektívációi, s így

„önmagát mint e világ mozgató középpontját »énnek« mondhatja: csakhogy ez az Én nem az éber, az empirikus-reális ember énje, hanem az egyetlen ténylegesen létező és örök, a dolgok lényegi alapján nyugvó Én.”⁷⁰

Ezt a görög lírikus, Arkhilokhosz példáján mutatja be Nietzsche: Arkhilokhosz, a mélységes szenvedélyeket érző ember „valójában a lírai génusz víziója csupán, aki rég nem Arkhilokhosz, hanem világ-génusz immár, s aki összenvedését Arkhilokhosz, az ember szimbolikus példájával fejezi ki.”⁷¹ A lírikus a legkevésbé sem „szubjektív” vágyait fejezi ki, hangsúlyozza Nietzsche: „A lírikus »énje« tehát a létezés mélyeiből hallatja hangját” („Das »Ich« des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins”).⁷² Amikor a lírikus „ént” mond, ez mindannyiszor a létezés dionüszoszi mélységéből/szakadékból hangzik fel.

A tragédia születése negyedik fejezetének kiindulópontja az a megfigyelés, hogy az álomlás mély gyönyörűséget okoz az embernek. Ennek a metafizikai magyarázatát adja Nietzsche e fejezetben. A magyarázatot azzal a provokatív gondolattal kezdi, hogy életünk két fele, az álom és az ébrenlét közül az álom az értékeesebb „lényünk ama rejtelmes lényegi alapja számára, amelynek mi a megjelenési formái vagyunk”.⁷³ (Lényeges az érték kérdésének felbukkanása ezen a helyen – távoli, de fontos analógiaként eszünkbe juthat a kései Nietzsche gondolata, amely szerint a „művészet értékeesebb az igazságnál”). Hogy miért igaz a fenti állítás, erre a következő magyarázatot adja Nietzsche:

„minél inkább felfigyelek ugyanis a természet e mindenható művészösztönére, az abban munkáló vágyra, hogy látszatot teremtsen s megváltásra találjon benne, annál elkerülhetetlenebbnek érzem azt a metafizikai feltevést, hogy a ténylegesen-létezőnek [*Wahrhaft-Seiende*] és ős-egynek [*Ur-Eine*], lévén ő egyszersmind az örökké-szenvedő és az ellentmondásos is, a révült vízióra, a gyönyörteli látszatra állandó megváltása érdekében van szüksége: mely látszatot mi, akik teljesen abban élünk és abból állunk, a ténylegesen-nemlétezőnek [*Wahrhaft-Nichtseiende*] kényszerülünk érezni, azaz az időben, a térben és az oksági viszonyok közt zajló szakadatlan levésnek, folyamatnak [*fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Kausalität*], más szóval: tapasztalati valóságnak.”⁷⁴

Ebből következik azután az álomban lelt gyönyörűség metafizikai magyarázata: „tapasztalati létezésünket, miként általában a világét is, fogjuk fel úgy, mint az ős-egy pillanatról pillanatra előállított képzetét (*in jedem Moment erzeugte Vorstellung des Ur-Einen*), s akkor az álomban most a látszat látszatát (*Schein des Scheins*), következésképp a látszatra irányuló ösvágy még magasabb fokú kielégülését kell látnunk.”

A rendkívül nehéz gondolatsor kiindulópontja az a megfigyelés, hogy az álmodásban a „természet művészösztöne” nyilvánul meg, és hogy a természet mélységes gyönyört talál az álomban. Ebből bontja ki Nietzsche metafizikai gondolatmenetét. A gondolatmenetben három ontológiai szintről van szó: az első a „ténylegesen-létező” ős-egy, amely „örökké szenvedő és ellentmondásos”. A második a „ténylegesen-nemlétező” tapasztalati valóság, amely „az időben, térben és az oksági viszonyok között zajló szakadatlan levés, folyamat [*Werden*]”. Ez a szint „ténylegesen-nemlétező”, vagyis látszat, látszatként létező. A harmadik szint pedig az álom (illetve a mítosz és a művészet, amely a kultúra világában analóg azzal, ami a természetben az álom), amely a „látszat látszata”. De hogyan képzeljük el a három szint metafizikai szerkezetét, a lét és a létrejövés, az Egy és a sok egymáshoz való viszonyát?

Induljunk ki a középső szintről, a tapasztalati valóság szintjéről. Ezen a szinten létezőnk mi, halandó emberek, ebben élünk és ebből vagyunk. Nietzsche ezt a szintet azért jellemzi „ténylegesen-nemlétezőnek”, mert szakadatlan létrejövésnek, keletkezésnek, folyamatnak (*Werden*) tekinti. A hátrahagyott feljegyzésekben és más műveiben Nietzsche kifejti, hogy a pusztá létrejövés világa számunkra megragadhatatlan.⁷⁵ A szakadatlan létrejövés időben, térben és oksági viszonyokban zajlik – individuumként ez határozza meg tapasztalati világunkat.

Ha tapasztalati világunk, a létrejövés világa ilyen módon „ténylegesen-nemlétező”, akkor milyen kapcsolatban lehet egyáltalán a „ténylegesen-létező” ös-egy világával, amely metafizikai értelemben Egy, és amely nem létrejön, hanem (örökké) létezik? Nietzsche metafizikai javaslata az, hogy a tapasztalati valóságot, amit létrejövésnek észlelünk, tekintsük úgy, mint az ös-egy pillanatról-pillanatra előállított képzetét. A szakadatlan létrejövés és a sokaság világa ekkor *látszatként* mutatkozik meg, és ez a látszat éppen az ös-egy által előidézett látszat, az ös-egy látszata. A világnak ez a látszat-természete tárul fel az álmodásban, amely a „látszat látszataként” (mintegy *hatványra emelt látszatként*, mivel látszatot transzformál újabb látszattá) feltárja, hogy tapasztalati létezésünk, amelyet valóságként kezeltünk, valójában látszat volt.

Fontos még felfigyelnünk fájdalom és öröm „dialektikájára” ebben a metafizikai összefüggésben. Az ös-egy maga *szenvedő* és ellentmondásos, ezért *megváltása* érdekében szüksége van a látszatra, a gyönyörteli vízióra.⁷⁶ Az álom, a *látszat látszata* pedig a látszatra irányuló ösvány még magasabb fokú kielégülése, a *gyönyör* meghatványozódása. Az ös-egy ös-szenvedésének a látszat gyönyörében való megváltása Nietzsche saját metafizikai (és esztétikai) gondolata. A művészet metafizikai tevékenysége ebben a vonatkozásban egybeesik a világ mindenkori ösfolyamatával: a látszat állandó meghatványozódásával.

3. A művész-metafizika bonyodalmai: a Schopenhauer metafizikájával való viszony

Ezzel eljutottunk Nietzsche művész-metafizikájának legfontosabb kérdéseihez. Mivel *A tragédia születésében* több helyen szerepel a (világ)akarat Schopenhauertől származó fogalma, ezért tisztázni kell, hogy mit jelent az akarat fogalma ebben a korszakban és hogy mi az ös-egy és az akarat egymáshoz való viszonya. A Nietzsche-irodalomban sok neves szerző állította, hogy Nietzsche dionüszoszi és apollóni közötti különbségtétele az akarat és képzet schopenhaueri fogalmaira vezethető vissza.⁷⁷ Nietzsche maga egy 1871. augusztus 4-én

Rohdének írt levelében elismeri Schopenhauer tanulmányozásának hatását *A tragédia születése* egész fogalmiságára és stílusára, azonban sajátjának mondja művében „a művészet különös metafizikáját”.⁷⁸

A következőkben megkísérlem kiemelni Nietzsche koncepciójából, ami eltér a schopenhaueri metafizikától. Ehhez természetesen tisztázni kell a Schopenhauerhez való kapcsolódási pontokat is. *A világ mint akarat és képzet* és *A tragédia születése* közötti legfeltűnőbb kapcsolódási pont az, hogy Nietzsche az apollónit a *principium individuationis*-hoz kapcsolja. Az apollóniban ugyanis a *principium individuationis* iránti „rendíthetetlen bizalom” fejeződik ki, állítja Nietzsche, és ezért joggal nevezhetjük „a *principium individuationis* fenséges istenképének”.⁷⁹ Ezzel szemben a *dionüszoszi mámor* állapotában a borzalom érzését és egyszersmind kéjes elragadtatottságot érzünk „a *principium individuationis*... széthasadásakor”. Míg az apollóni a *principium individuationis* megerősítője és megdicsőítője tehát, addig a dionüszoszi állapot megingatja a tér, az idő, és a kauzalitás világát.

De mi a *principium individuationis* jelentősége Schopenhauer filozófiájában? Így határozza meg az elvet: „Tudjuk, hogy a *sokság* egyáltalán az idő és tér által szükségszerűen meghatározódik, s csak ezekben gondolható, melyeket ily szempontból *principium individuationis*nak nevezünk.”⁸⁰ A *principium individuationis*, az „egyediesülés” (skolasztikus eredetű) elve tehát a jelenségvilág, a *képzet* meghatározója Schopenhauernél. Ezzel szemben az *akarat*

„mint olyan s jelenségétől elkülönülten tekintve az időn és a téren kívül létezik, így nem ismer sokságot sem, következésképpen *egy*; (...) nem úgy *egy*, mint valamely individuum vagy fogalom, de mint olyasmi, amitől a sokság lehetőségének feltétele, a *principium individuationis* idegen.”⁸¹

Schopenhauer számára tehát az *akarat*, amelyet „életakaratként” (*Wille zum Leben*) gondol el, *egy*, és *magábanvaló dologként* „a világ belső tartalma, annak lényege”, amely minden *képzet* feltétele, de maga túl van téren és időn. Mivel Nietzsche a *principium individuationis* fogalmát használja az apollónival kapcsolatban, ezért kézenfekvőnek tűnik a gondolat, hogy Nietzsche egyszerűen csak átnevezi Schopenhauer metafizikai alapfogalmait, és esztétikájában a *képzetnek* az apollóni, az *akaratnak* a dionüszoszi felel meg.

Ugyancsak fontos összefüggés a *zene* témája: Nietzsche a zenét jellemzi a voltaképpen dionüszoszi művészetként, és hangsúlyosan és hosszan idézi Schopenhauert, aki

a zenét az „akarat közvetlen másának” tartja, amely „a fizikai világ ellenében a metafizikát, a dolgok megjelenésmódjaival szemben a magában való dolgot jeleníti meg”⁸². Mivel Nietzsche számára a zene a voltaképpeni dionüszoszi művészet, ebből az következik, hogy a dionüszoszi a schopenhaueri értelemben vett akaratnak felel meg.

Schopenhauer nyilvánvaló hatásán túl fontos észrevennünk azokat a pontokat, ahol Nietzsche eltér Schopenhauer koncepciójától. A legfeltűnőbb, hogy Nietzsche-nél az akarat fogalmának helyére az *ős-egy* fogalma lép (illetve a *dionüszoszi* fogalma). Nietzsche az *ős-egy* fogalmát nem határozza meg – az *ős-egyet* illetően ugyanis a definiálhatóság határaiba ütközünk.⁸³ Az *ős-egyet* azonban számos helyen körülírja, és megvilágítja a szerepét metafizikájában és esztétikájában. Az *ős-egy* metafizikai elvét a következő nevekkel nevezi meg Nietzsche: „a világ legbenső lényege”,⁸⁴ „az egyedül ténylegesen és valóságosan létező szubjektum”,⁸⁵ „a világ... *ős-művésze*”,⁸⁶ „magábanvaló dolog”, „örök lényeg”, „öslétezés”,⁸⁷ „öslényeg”, „világakarat”, „*Egyetlen* létező”⁸⁸ stb.. (Az *ős-egy* fogalma ezenkívül szoros kapcsolatba kerül a természet, az akarat és a dionüszoszi fogalmaival. Ezek a kapcsolatok kihívást jelentenek az értelmezés számára.) Az *ős-egy* „örökké-szenvedő és ellentmondásos”,⁸⁹ az *ős-egy* az „örök ösfájdalom”, amelynek „gyönyörteli látszatra” van szüksége megváltáshoz.⁹⁰ ezek az állítások is több alkalommal visszatérnek a műben és a hátrahagyott feljegyzésekben is. Ez utóbbi Nietzsche saját spekulatív gondolata, és ez a gondolat már elválik a schopenhaueri akaratfogalomtól.

Mi tehát az *ős-egy* viszonya a schopenhaueri akarat fogalmához és a magában való dolog (*noumenon*) és jelenség fogalmi kettősségéhez? Nietzsche filozófiai koncepcióját tekintve megtévesztő, hogy *A tragédia születése* az akarat fogalmát szinte kizárólag Schopenhauer filozófiájának értelmében használja. Nietzsche vagy közvetlenül Schopenhauert idézi,⁹¹ vagy az akaratot mint „világakarat”-ot jeleníti meg szembeállítva a jelenségvilággal.⁹² (Máshol Nietzsche jelzi, hogy nem a metafizikai értelemben vett akatról, hanem az individuális akatról beszél.⁹³)

Ezzel szemben a hátrahagyott feljegyzésekben nyomon követhetjük, hogy Nietzsche az *ős-egy* metafizikai elvére épülő koncepcióját a schopenhaueri akarat-fogalom revíziója révén dolgozta ki. Erre utal, hogy ezekben a feljegyzésekben az akaratot nem magábanvaló dologként, hanem „jelenségformaként”, a „legáltalánosabb jelenségformaként”, a „legerendőbb jelenségformaként” értelmezi.⁹⁴ (Az akarattal szembeni álláspontjában hasonló eltérés figyelhető meg a késői művek *exoterikus* és *ezoterikus* álláspontja között, mint *A tragédia születése* fent hivatkozott passzusai és a hátrahagyott töredékek között.) A

legfontosabb szöveghely, melyben Schopenhauer akarat-fogalmának kritikáját olvashatjuk, a zene és szó viszonyáról szóló fontos hátrahagyott feljegyzés:

„A teljes ösztönéletet is, az érzések érzékletek affektusok akaratí aktusok játékát bennünk – ahogy itt Schopenhauerrel szemben közbe kell vetnem – a gondosabb önvizsgálat során pusztán mint képzetet és nem lényege szerint ismerjük meg, és így joggal mondhatjuk, hogy maga a schopenhaueri »akarat« sem más, mint a legáltalánosabb jelenségformája valami egyébként teljességgel felfejthetetlen dolognak.”

„Auch das gesammte Triebleben, das Spiel der Gefühle Empfindungen Affekte Willensakte ist uns – wie ich hier gegen Schopenhauer einschalten muß – bei genauester Selbstprüfung nur als Vorstellung, nicht seinem Wesen nach, bekannt: und wir dürfen wohl sagen, daß selbst der »Wille« Schopenhauers nichts als die allgemeinste Erscheinungsform eines uns übrigens gänzlich Unentzifferbaren ist.”⁹⁵

Ahogy tanulmány-vázlatában Nietzsche később kifejti: az „akarat” a zenének nem az eredete, hanem a *tárgya*. A zene eredete ugyanis túl minden individuáción, a dionüszoszi ősalapban keresendő. Nietzsche tehát ezekben a feljegyzésekben megkísérli hogy Schopenhauer akaratfogalmát átértelmezze, és „jelenségformaként” a jelenségvilág területére tolja át.⁹⁶ Ezzel az *ös-egy* – és a dionüszoszi – kerül a schopenhaueri akarat helyére, amennyiben az *ös-egy* nem a jelenségvilág része (hanem magábanvaló dolog).⁹⁷

Ez az *ös-egy* ugyanakkor szenvedő és ellentmondásos is. Ezzel elérkeztünk a szenvedés eredetének kérdéséhez, ahol szintén elválík egymástól Schopenhauer és Nietzsche koncepciója. Schopenhauernél a szenvedés eredete az, hogy az egy életakarat meghasonlik önmagával (az ún. *Selbstentzweiung*). Az *egy*, vak akarat állandóan újabb és újabb objektivációkra törekszik a jelenségvilágban. Ezért az *egy*, cél nélküli akarat önmagával való meghasonlása szenvedést okoz a világban. Schopenhauer rendszerében az *egy* akarat önmagával való meghasonlása tehát ilyen értelemben monisztikus rendszerének következménye. A szenvedés eredete az akarat meghasonlása önmagával, azonban a szenvedés tényleges médiuma, közvetítője az *individuáció*.⁹⁸ Az individuáció és a szenvedés összefüggése Nietzschénél is hangsúlyos, Schopenhauerrel ellentétben viszont Nietzschénél már *magában az ös-egyben közvetlenül jelen van a szenvedés és az ellentmondás*. Ennek az *ös-szenvedésnek* és *ellentmondásnak* a viszonyát az individualitáshoz többféleképpen ábrázolja Nietzsche. Az egyik – főleg a hátrahagyott töredékekben megjelenő –

gondolatmenet szerint az individuáció az (ös)szenvedés következménye, és az individuális jelenségek szenvedése az ös-egy szenvedésének visszatükröződése a jelenségvilágban.

„Az individuáció így a szenvedésnek a *következménye*, nem az oka. A *műalkotás* és az egyes ember is azt az *ősfolymatot ismétlik meg*, amelyből keletkezett a világ, ahogyan a hullámgyűrű a hullámot ismétli.”

„Die Individuation ist also *Resultat* des Leidens, nicht Ursache. Das *Kunstwerk* und der *Einzelne* ist eine *Wiederholung des Urprozesses*, aus dem die Welt entstanden ist, gleichsam ein Wellenring in der Welle.”⁹⁹

A tragédia születése 9. és 10. fejezetében ezzel szemben az individuáció jelenti minden „szenvedés forrását és ősoát”,¹⁰⁰ sőt, a „tragédia misztériumtana” szerint „minden baj ősoka az individuáció”. Ezzel a nézettel Nietzsche ismét közeledik Schopenhauer álláspontjához. *A tragédia születése* metafizikája tehát közelebb áll Schopenhauerhez, mint az a metafizika, amely a hátrahagyott feljegyzésekben rajzolódik ki.¹⁰¹ Azonban *A tragédia születésében* is megmarad, sőt központi helyet foglal el az ös-egyben rejlő ellentmondásról és szenvedésről szóló metafizikai spekuláció. Ezért ha elfogadjuk is, hogy Schopenhauerhez hasonlóan *A tragédia születése* számára is az individuáció a szenvedés tulajdonképpeni médiuma, akkor is kérdés marad, hogy az individuáció által keletkező szenvedésnek mi a viszonya az ös-egyben jelentkező szenvedéshez.¹⁰²

A Schopenhauertől való lényegi eltérés *A tragédia születésében* mégis a művészet szerepét illetően figyelhető meg. Az akarat és a szenvedés fenti problémái Nietzsche esztétikai világképének függvényében értelmezhetők. Az esztétikai világkép és a dionüszoszi elve jelentik Nietzsche igazi újdonságát Schopenhauerhez képest. Nietzsche-nél „a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását”.¹⁰³ Az ös-egy „látszatra irányuló ösvágya”¹⁰⁴ nem cél nélküli, mint Schopenhauer filozófiájában az életakarat, az ös-egy „célja” önmagának a látszat által történő megváltása. A legszembetűnőbben éppen Nietzsche tragédia-értelmezése áll szemben Schopenhauerrel. Schopenhauer felfogása szerint a tragikus szellem a rezignációhoz vezet el.¹⁰⁵ Nietzsche a tragikus szellem gyökerét a „zene szellemében”, a *dionüszoszi*ban keresi: „A közkeletű felfogásból kiindulva, mely a művészet mibenlétét a látszat, a szépség egyetlen kategóriája szerint magyarázza, komoly formában a tragikum egyáltalán nem levezethető; hogy az individuum pusztulása örömben részesíthet, azt egyedül a zene szelleméből értjük meg.”¹⁰⁶ A dionüszoszi művészet pedig a „minden jelenségen túl és minden jelenség pusztulása ellenére létező örök élet kifejezője.”¹⁰⁷ A természet a maga dionüszoszi szimbolikájában, tragikus nyelven így szól hozzánk:

„»Olyanok legyetek, mint én! A jelenségek szakadatlan váltakozása közepette az örök alkotó, az örökké élni buzdító, a váltakozó jelenségvilágban örök kielégülést találó, termő őszanya!«»¹⁰⁸

Nietzsche szándéka ezen a ponton a leginkább ellentétes Schopenhauerével: a tragédia dionüoszosi szimbolikája nem rezignációra, hanem az élet *örök* folytatására és alkotására buzdít. A *Görögség és pesszimizmus* alcím szintén arra utal, hogy Nietzsche művében a pesszimizmust a görög tragédia és nem Schopenhauer horizontján ragadta meg. A görög pesszimizmus pedig szemben áll Schopenhauer pesszimizmusával.

Nietzsche fenti passzusait segítenek megvilágítani a korszakból származó hátrahagyott töredékei. A sűrű szövésű spekulatív feljegyzések egyikében¹⁰⁹ arról ír Nietzsche, hogy „az ösfolyamat” az, hogy az egy világakarat ugyanakkor önszemlélet is, és minden pillanatban szemléli önmagát mint világot: mint jelenséget. Mivel a világakarat időn és téren kívül áll, ezek szerint nem létezik létrejövés, keletkezés (*Werden*), vagyis a keletkezés látszat. „De hogyan lehetséges a keletkezés látszata? Hogyan lehetséges látszat a lét mellett?” – teszi fel *A tragédia születése* szempontjából is fontos kérdést Nietzsche. Ha az akarat önmagát szemléli, ugyanazt kell szemlélnie, vagyis látszatnak éppúgy lennie kell, mint létnek, változatlanul örökké, hangzik a válasz. Így olyan végtelen akaratról van szó, amely minden pillanatban projiciálja önmagát és örökké ugyanaz marad.

„Nincsen üresség, az egész világ mindenestül *jelenség*, minden egyes atom *jelenség*, és köztes üres tér nem létezik. (...) Az [egy akarat] tehát nem csak szenvedő, hanem *szülő* is: minden egyes szempillantásban *szüli* a látszatot: amely mint nem-reális a nem-egy is, a nemlétező, hanem keletkező.”

„Es giebt keine *Leere*, die ganze Welt ist *Erscheinung*, durch und durch, Atom an Atom, ohne Zwischenraum. (...) Er ist also nicht nur leidend, sondern gebärend: er gebiert den Schein in jedem kleinsten Moment: der als das Nichtreale auch der Nicht-eine, der Nichtseiende, sondern *Werdende* ist.”

Az *ös-egy* nem csak *szenvedő*, hanem *szülő* is. Valójában szenvedés és szülés ugyanannak az ösfolyamatnak a két oldala.¹¹⁰ A keletkezés (*Werden*) mint látszat tehát az *ös-egy szülő* oldalának – amelyet olyan szemléletesen ábrázol *A tragédia születése* 16. részének vége és a 17. rész eleje – kifejeződése. A dolgok sokasága „ténylegesen-nemlétező”, de örök születésként az *ös-egy*ből fakadó ösfolyamat része. Egy és sok, lét és látszat a fent ábrázolt

„ősfolyamatban” alkotnak egységet. *A művészet* pedig semmi más, mint ennek az *ősfolyamatnak az utánzása*.

*

Nietzsche 1886-ban készült *Önkritika-kísérletében* utólag úgy értelmezi művét, hogy „minden történés hátterében a könyv csak valamely művész-értelmet és – mögöttes értelmet – lát”, egy „semmiféle morális megfontolást nem ismerő művész-istent”.¹¹¹ Ezért nevezi Nietzsche a könyv metafizikáját „művész-metafizikának”. A Zarathustra *A más-világolókról* (*Von den Hinterweltlern*) című fejezete szintén metafizikai világképként ábrázolja *A tragédia születését*, vagyis olyan műként, amely empirikus világunktól eltérő „mögöttes világot” tételez fel.¹¹²

Voltaképpen mit jelent a „művész-metafizika” kifejezés? A világot a művész-metafizika az esztétikumon keresztül értelmezi, és az esztétikumot a tragikus művészet és az alkotó művész pszichológiáján keresztül veszi szemügyre. Ez tehát annyit jelent, hogy Nietzsche esztétikai és pszichológiai kategóriákat vetít ki metafizikai síkra.

A tragédia születése koncepciója elhibázott volna, *A tragédia születése* valóban „lehetetlen könyv”, ahogyan maga Nietzsche mondja? Bár Nietzsche maga is ellenvetéseket fogalmaz meg korai művével szemben, a kérdés mégsem zárható le ennyivel. Legalább két szempontból Nietzsche számára *A tragédia születése* után is a művészet a végső világnézeti viszonyítási pont. Először: Nietzsche szerint a tragédia (és a zene) által kerül az ember a legközelebb az élet örök, elpusztíthatatlan lényegéhez, ahhoz, amit dionüszoszinak nevez. Ennyiben az esztétikum jelentősége mindig túlmutat önmagán. Az esztétikai területén mutatkozik meg a *tragikum*, vagyis az élet végső igenlése. Ekkor tehát már nem igazolásról, hanem *igenlésről* van szó.

Másrészt az alkotó ember és alkotásának példáján a *nem-teleologikus* világmodell pillantható meg, ahogy ezt Nietzsche Hérakleitosz-értelmezésében olyan plasztikusan megfogalmazza. Hérakleitoszról mondja Nietzsche, hogy „a művész és a műalkotás létrejöttének példáján tapasztalta meg, hogyan lehet mégis törvény és igazság a sokféleség harcában, hogy áll a művész szemlélődőn a műalkotás fölött és egyben munkálva benne, hogyan kell párosulni a műalkotás megtermékenyítésére szükségszerűnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának.”¹¹³ Ezek a sorok nyilvánvalóan nem Hérakleitoszról szólnak – akinek esztétikai nézeteiről keveset tudunk – hanem magáról Nietzsche-ről. Nietzsche számára a művészi alkotás későbbi életművében is olyan modellt jelent, amely

transzparens módon mutatja a világ szerkezetét. A létezés nem tervezett – így nincsen tervező sem – a létezés egyáltalán nincsen kész, a létezés minden pillanatban a teremtés érzékeny egyensúlyában áll törvény és sokféleség, lét és keletkezés, harmónia és diszharmonia között. Günter Figal „életmodellnek” nevezi a művészetet, amelyben lét és keletkezés (*Werden*) viszánya transzparens módon mutatkozik meg. Figal így fogalmaz:

„A tragédiában mutatkozik meg, hogy mi a művészet voltaképpen: lét és keletkezés termékeny vitája, és ennek során az élet megismerésének játéktere. A művészet életmodell, benne mutatkozik meg, hogy keletkezés és lét viszályában hogyan vezethető transzparens módon az életünk.”¹¹⁴

A művészet, a tragédia Nietzsche első könyvében „lét és keletkezés viszályának” kitérített helyévé válik. Az „ösfolyamat” *A tragédia születése* korszakában a szenvedő és szülő ős-egy, amely kivetíti önmagát a jelenségvilágban. Figyeljünk fel rá, hogy a szenvedés és szülés/teremtés kifejezései a női szülésén kívül a művész, az alkotó pszichológiájára utalnak. Egy Nietzsche-töredék szerint: „Az ős-egy szemléli a génuszt, aki a jelenséget tisztán jelenségnek látja: ez a legmagasabb fokú elragadtatás a világban. (...) *A lét a tökéletes látszatban élégül ki.*”¹¹⁵

Mennyiben nevezhető metafizikának Nietzschének ez a „víziója”? Egy korabeli feljegyzés megfordított platonizmusként jellemzi *A tragédia születésének* világképét:

„Filozófiám megfordított platonizmus: Valami minél távolabb van a valóban létezőtől, annál tisztább szebb jobb. Az élet a látszatban éri el a célját.”

„Meine Philosophie umgedrehter Platonismus: je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel.”¹¹⁶

A megfordított platonizmus szerint létezik metafizikai „mögöttes” világ, az ős-egy világa, de ez szenvedéssel teli és ellentmondásos, és éppen a tőle távolodva jutunk közelebb a széphez és a jóhoz, a látszat világához. A világ nem az ős-egyben, vagy az ős-egyhez való közeledés folyamatában teljesül be, hanem megfordítva: az ős-egy teljesedik be a látszatban. Nietzsche elgondolása megfordított platonizmus, amennyiben megfordítja lét és látszat Platónnál található értékhierarchiáját, azonban még mindig metafizikai „mögöttes világot” feltételez. Vagyis megmarad lét és látszat platonikus kapcsolata, de megváltozik a közöttük lévő irány: nem a léthez kell eljutnunk a látszat barlang-világából, hanem a lét teljesedik ki az egyre teljesebb látszatban.

De minden bizonnyal lehetséges olyan olvasat, amely Dionüszosz jegyében a folytonosságot hangsúlyozza ki *A tragédia születése* és a későbbi Nietzsche között. Ezt a lehetőséget talán Giorgio Colli fejt ki a legmegvilágítóbban a *Nach Nietzsche* című művének egy megjegyzésében: „A kapcsolat Dionüszosz és a világ között olyan, mint a kapcsolat a kimondhatatlan isteni élet és annak tükröződése között. (...) Az isten nem teremti a világot, a világ isten maga, mint tükörkép.”¹¹⁷ Ha helyes Colli meglátása, akkor Nietzsche már ebben a művében feloldja immanencia és transzcendencia, érzéki és érzékfeletti szembeállítását. Az élet, a tapasztalati világ Dionüszosz „tükre”, az a forma, amelyben szemléli önmagát, ahogyan kifejezi saját magát. Paul Valadier kifinomult Dionüszosz-tanulmányában felhívja rá a figyelmet, hogy strukturális azonosság fedezhető fel aközött, ami dionüszoszi mozgásként van leírva *A tragédia születésében*, és a bölcsesség között, amelyre Zarathustra törekszik. Valadier rámutat, hogy a Dionüszoszról való *hallgatás* (az életmű későbbi műveiben) is olyan tény, amely értelmezésre szorul: „még ha Dionüszosz háttérbe húzódik is, nem tűnik el teljesen; jelenléte tűnékenyebbé és rejtőzködőbbé válik”. Valadier feltevése szerint „Dionüszosz diszkrét jelenléte *A tragédia születése* után egyenértékű egyfajta megtisztítással vagy »demitizálással«. (...) Talán a hallgatás, amely a témát övezi későbbi műveiben, e legfőbb meglátás tisztulását és finomodását jelzi.”¹¹⁸

4. A görög művészet idegensége: a zene, líra és dráma kapcsolata

Nietzscht *A tragédia születését* megelőzően a görög zene és líra rejtélye foglalkoztatja. Számos egyetemi előadásában foglalkozott az antik líra és metrum, az antik retorika, a görög zene a görög tragédia és eposz esztétikai problémáival.¹¹⁹ Ebből a felsorolásból is szembetűnik, hogy Nietzscht elsősorban – számos elődjével, például Winckelmann-nal ellentétben – nem a görög képzőművészet érdekelte, hanem a görög zene és az irodalom. Félrevezető volna azonban azt mondani, hogy Nietzscht az irodalom érdekelte, mert az irodalomnak az az oldala foglalkoztatta, ami nem „irodalmi”, vagyis amelybe beletartozik a zene és a tánc is. Ez az a vonás ami a modern művészettől eltér, ami a modern művészetből és modern befogadóból hiányzik.

Nietzsche 1869-1870-es egyetemi előadásainak fontos témája, hogy hogyan tartozott össze a görögöknél líra és zene, és hogy líra és zene együttese hogyan kapcsolódott össze a drámával és a tánccal. Ez a probléma *A tragédia születése* műfajelméleti, sőt esztétikai gondolatmenetének egyik kiindulópontja.

A görög lírikusokról tartott előadás azzal kezdődik, hogy líra és zene eredendően a legszorosabban összetartoznak a görögöknél. A líra ebben az értelemben az „ősművészet”. A görög és a modern líra közötti legalapvetőbb különbséget Nietzsche abban látja, hogy a görög líra *nem olvasó*, hanem *hallgató* közönségnek szólt, nem a „szemnek”, hanem a „fülnek”. Ez kedves gondolata Nietzschének, melyet *Retorika*-előadásában a prózával kapcsolatban is hangsúlyoz: „az ókor tulajdonképpeni prózája nem más, mint a hangos *beszéd* visszhangja, és annak törvényein nevelkedett: miközben a mi prózáink egyre inkább az *írásból* magyarázható, stilisztikánk az *olvasás* által percipíálандóként jelenik meg. (...) ezért cseng számunkra „retorikusan” az antik irodalom: elsősorban a fülre irányul, hogy megvesztesse azt.”¹²⁰ A görög hallgató a költeményt énekelve hallgatja. A költeményt, a dalt éneklék. A modern és a görög költészet befogadója közötti különbség alapvető:

„Ha mi egy ismeretlen költemény felolvasását hallgatjuk, nem bízunk a saját ítéletünkben, mielőtt nem *látjuk* a szövegét; a zenét *hallani* akarjuk. A görögöknél egy művész alkotja a szöveget és a zenét (akár a trubadúr és Minnesänger, mesterdal). A költő és komponista kettős egységét nevezik ποιητής-nek.”

„Hören wir ein unbekanntes Gedicht vorlesen, so trauen wir unserm Urtheil nicht, bevor wir es *sehen*; die Musik wollen wir *hören*. Bei <den> Griechen bildet ein Künstler Text u. Musik (wie Troubadour u. Minnesänger, Meistergesang). Die Doppelheit des Dichters u. Componisten heißt ποιητής.”¹²¹

Költő és zenész eredetileg egyek: görög értelemben ezt az egységet nevezik költőnek, a „dalt” pedig költeménynek. Nietzschét mélyen foglalkoztatta ez az egység, amely a népdalban figyelhető meg a legjellemzőbben – nyelvelméletet is megkísérelt erre építeni, zene és szó eredendő kapcsolatát véve alapul.

A másik eredendő kapcsolat líra és tánc (illetve mímus) kapcsolata: „a líra összes művészi formáját eltáncolták”,¹²² állítja előadás-vázlatában Nietzsche. Ez azt jelenti, hogy a fenti egység, vagyis szó és zene egysége (a nyelvben megjelenő dallam és ritmus) hármas egységgé egészül ki: a zenei szó rögtön átalakul testi mozgássá, majd az egész testet mozgásba lendítő táncá. Az emberi test előadja és eljátssza a költeményt. Ez történik már magában a beszédben is, amikor a beszédet gesztusokkal, arcjátékkal kísérik. A hangzó szó nem válik el a gesztustól, a testi kifejezéstől – ezért mondja később Nietzsche, hogy egy szöveg olvasásakor az abban kifejeződő pátosz játékát, a gesztust figyeli. Líra és tánc kapcsolata (a görögöknél is) eredetileg összefonódott a vallási kultusszal. A kultuszban a nyelv a ritmussal és dallammal telítődik, majd táncban „ábrázolódik”.

Nietzsche szerint tehát a görög költészet teljességgel a zene uralma alatt kezdődik.¹²³ A tragédiára – amely lírai eredetű – szintén érvényes ez a tény: „Roppant tény, hogy a tragédia a dionüsziai zenei lírájából született.”¹²⁴ Nietzsche állítása azonban számos problémát vet fel. A legfontosabb probléma, hogy a görög zene nem tartozik az európai zenei hagyományhoz – pontosabban: nem mint (élő) zene tartozik hozzá. Georgiades megfogalmazása szerint a görögök zenéje nincsen meg a számunkra és nem állítható elő újra. Ennek az az oka, hogy bár a rendelkezésünkre áll néhány korabeli hangjegyekkel feljegyzett zenei mű, azt nem tudjuk, hogy a görögök hogyan szólaltatták meg ezeket a műveket.¹²⁵ Azonban ennek ellenére van tudomásunk a görög zene milyenségéről, illetve a zene és költészet illetve dráma kapcsolatáról.

Nietzsche tehát a ránk maradt szövegből következtet a zenei (dionüszoszi) háttérre, erre utal kedves metaforája, amely szerint meg kell tanulnunk a szemünk helyett a fülünkkel olvasni. Ezzel a módszerrel leszünk képesek azután különbséget tenni a görög művészet alapvető műnemei, az „apollóni” eposz és a „dionüszoszi” líra között. A dionüszoszi líra őse a népdal. A népdalban az a jelenség ragadja meg Nietzschét, hogy egy dallamra a legkülönbözőbb szövegeket írtak: „a költeményt a melódia (dallam) szüli, méghozzá újrászüli; a *népdal versszakos formája* pontosan ezt mondja nekünk”.¹²⁶ A népdalban képeket záporoz maga köré „a szakadatlanul megtermékenyülő és megtermékenyítő dallam”. A lírának ez a képvilága teljességgel különbözik az eposz képeitől. Nietzsche *A tragédia születésében* levonja a következtetést:

„két fő áramlatot különböztethetünk meg a görög nép nyelvtörténetében aszerint, hogy a nyelv a jelenség- és képvilágot, vagy pedig a zenei világot utánozta-e. Gondolkodjunk csak el egyszer mélyebben a nyelvi színezet, a mondattani építmény, a szóanyag különbözőségén Homérosznál és Pindarosznál, hogy felfoghassuk ennek az ellentétnek a jelentőségét; s akkor nyilvánvalóan kiviláglik, hogy Homérosz és Pindarosz között már fel kellett csendülniök *Olümposz*¹²⁷ *orgiasztikus fuvoladallamainak...*”¹²⁸

A tragédia születésében e két fő áramlat reprezentatív képviselői Homérosz, a naiv, apollóni művész, és Arkhilokhosz, a dionüszoszi művész: az első az eposz, a második a lírai költészet megteremtője. Az eposz és a líra közötti különbség alapvető, és abból adódik, hogy a líra esetében, akár „anyja”, a népdal esetében – a szó a zenét utánozza, és nem a jelenségvilágot. Ezért a líra kép- és hasonlatvilágának „egészen más a színezete, az oksága, és... egészen más

sebességgel zajlanak le a folyamatok, mint a képzőművész meg az epikus művész kép- és hasonlatvilágában.”¹²⁹

A fenti idézetben, „Olümposz orgiasztikus fuvoladallamainak” említésekor a Nietzsche szerint döntő eseményről van szó, vagyis a dionüszoszi zene betöréséről a görög világba. Ez a dithürambosz – erről szólva Nietzsche *A tragédia születésében* mindig a korai vagy „archaikus” dithüramboszról, vagyis a dionüszoszi kultusszal összekapcsolódó kardalról beszél.¹³⁰ A dionüszoszi és apollóni zene összecsapását Nietzsche a korabeli filológiát követve – elsősorban Friedrich Ritschl, Rudolf Westphal és Karl Ottfried Müller munkáiról van szó – két ógörög hangszer, a harmonikus hangú húros hangszer, a *kithara*, és a vad hangú fűvös hangszer, az *aulos* szembeállításával képzelte el.¹³¹ Az apollóni zene csak a „ritmus hullámverését” nyújtja és hiányzik belőle a dallam: „Apollón muzsikája dór architektonika volt hangokban kifejezve, de csak sejthető hangokban, amiként ez a kithara sajátja.” Apollón zenéjéből az hiányzik, ami a dionüszoszi zene lényege – a dallam világa:

„Nem apollóniként éppen azt éppen azt az elemet küszöbölték ki, ami a dionüszoszi zenét, egyáltalán a zenét teszi, a hangok megrázó erejét, a mélosz egyöntetű áradását és a harmónia semmivel össze nem mérhető világát. A dionüszoszi dithürambosz az ember valamennyi szimbolikus képességét a legmagasabb teljesítményekre hajszolta...”¹³²

Nietzsche *A tragédia születésében* általában csökkenti a különbséget a görög és a modern zene jellemzői között. Korábbi írásaiban még hangsúlyozza, hogy a görög zenére általában véve jellemző volt, hogy szegény volt harmóniában és gazdag ritmusban.¹³³ *A tragédia születésében* már úgy fogalmaz, hogy a dionüszoszi zenére és „egyáltalán a zenére” jellemző a mélosz és a harmónia. Ez jellemző a könyvre, amely a görög zenét, és annak dionüszoszi oldalát közelíti Beethoven és Wagner zenéjéhez.¹³⁴

Aiszkhülosz drámájáról azt írja Nietzsche, hogy „Minden zene, nincsenek beszélt és nem beszélt részek, mindent énekelnek.”¹³⁵ Nietzsche elsősorban nem azt hangsúlyozza, hogy elvesztek a tragikus költeményekhez tartozó hangjegyek, hanem azt, hogy már nem tudjuk elképzelni a görögök beszéd- és énekkultúráját. Máshol részletesen kifejti Nietzsche, hogy hogyan képzel el a görög dráma beszéd- és énekkultúráját:

„azt a beszédet fél-recitativként kell elképzelnünk, úgy hogy ennek *sajátos bűgó hangja* nem hozott dualizmust a zenedrámába, sokkal inkább a nyelvben a *zene domináló befolyása* vált uralkodóvá. Ennek a recitativ-hangnak egyfajta utócsengése a

szentlecke felmondásakor alkalmazott hang, amellyel a katolikus egyházban az evangéliumokat, az apostoli leveleket, bizonyos imákat adnak elő.”¹³⁶

Nietzsche *A tragédia születésében* ezt a zenétől áthatott nyelvet állítja szembe az opera felemás megoldásával, a *stilo rappresentativo* és *recitativo* jelenségével. A recitativo ugyanis „az epikus és lírai előadásmód egyvelege... külsőlegesen összeillesztgetett mozaikszerű képződmény”,¹³⁷ szemben a görög dráma zenei nyelvével. Nietzsche több filológiai előadásában foglalkozott a görög ritmussal és metrummal, és számos feljegyzésében és levelében úgy vélte, hogy ezen a téren jelentős felfedezést tett, és lerakta egy lehetséges rekonstrukció alapjait.¹³⁸ Nietzsche tehát azt állítja, hogy azért nem értjük a görög tragédiát, mert legfontosabb hatása számunkra már elveszett elem, vagyis a zenén nyugszik.¹³⁹ A tragédia szövegét a zene konstruálta: „A zene a tragédia anyja.”¹⁴⁰ A tragédiaszerzőket nem irodalmi szerzőkként kell olvasnunk: mai fogalmaink szerint megfogalmazva nem *librettistákról*, hanem *zeneszerzőkről* van szó.¹⁴¹

5. Az apollóni és dionüszoszi: pszichológia és esztétika

A művészi mimézis álomra épülő alakváltoztatát Nietzsche Apollón isten után *apollóninak*, mámorra épülő alakváltoztatát Dionüszosz isten után *dionüszoszinak* nevezi el. A könyv bevezető mondataiban azt olvashatjuk, hogy sokat nyer azzal az esztétika, ha „nem csupán logikailag látjuk be, hanem a szemlélet közvetlen bizonyosságával felismerjük” hogy a művészet fejlődése „az apollóni és dionüszoszi kettősségéhez” kötődik.¹⁴² Apollón és Dionüszosz szimbólumai tehát hozzásegítenek bennünket, hogy a szemlélet közvetlen bizonyosságával, és ne pusztán logikailag lássuk be ennek igazságát. Ugyanis, ahogy Nietzsche mondja, a görögök „művészetszemléletük mély értelmű titkos tanait nem fogalmilag, hanem istenviláguk hangsúlyosan beszédes alakjai révén adják értésünkre”. Nietzscht filológusként és filozófusként is foglalkoztatta a mítosz, a görög istenek mibenléte. *A tragédia születésében* a görög mítosz istenvilágát Nietzsche művészetszemléletnek, vagy ahogy a 3. fejezetben kifejezi „művészi közötes világnak” (*künstlerische Mittelwelt*)¹⁴³ fogja fel. Apollón pedig nem pusztán egyike az olümposzi isteneknek, hanem a „benne testet öltött hatóerő szülte egyáltalán az egész olümposzi világot”, olvashatjuk ugyanitt. Az apollóni álom és látomásvilág szülte az olümposzi isteneket. A görög istenek olyan fenséges alakok tehát, amelyekben a legmagasabb apollóni művészetszemlélet révén fejeződik ki szimbólumokban a világ, a természet lényege, s ezek a szimbólumok szemléletünk (és nem a logikai elemzés)

számára adottak. Ezeket a szimbólumokat mutatja fel a befogadó számára Nietzsche, és ezeket illeszti be esztétikai koncepciójába és elemzi, immár fogalmak segítségével.

A tragédia születése 2. pontja szövegszerűen utal a mimézis klasszikus esztétikai felfogására:

„A természet e közvetlen alkotó állapotaival szemben minden művész »utánzó«, mégpedig vagy az álom apollóni, vagy a mámor dionüszoszi művésze, vagy végezetül – mint például a görög tragédiában – egyaránt művésze a mámornak is, az álomnak is”.¹⁴⁴

Azonban figyeljünk fel arra, hogy az 'utánzás' szó idézőjelben szerepel a mondatban: ez arra utal, hogy nem a szónak az újkori Arisztotelész-értelmezés során kialakult értelméről, s nem szokványos értelemben vett természetutánzásról van szó.¹⁴⁵

Nietzsche tehát a művészet két alapvető formáját különbözteti meg, melyek között roppant ellentét áll fent; az *apollóni*, szemléletes művészetet (*Kunst des Bildners*) és a zene *dionüszoszi*, nem szemléletes művészetét (*unbildlichen Kunst der Musik*).¹⁴⁶ Az egyik képi-szemléletes, a másikat éppen az tünteti ki, hogy teljességgel nélkülözi a képet, a szemléletet. *A tragédia születése* esztétikai elméletének kiindulópontja tehát két természeti erő, a „természet művészösztönei”: az álom és a mámor, amelyek forrásai kétféle kulturális alakzatnak, a művészi mimézis alapformáinak: a képi-szemléletes apollóni és a zenei, nem-szemléletes dionüszoszi művészetnek.

Most vizsgáljuk meg részletesen az apollóni és a dionüszoszi „mimézis” természetét. Az apollóni és a dionüszoszi viszonya az érzékszervekhez és az érzékeléshez egyszerűnek tűnik: az apollóni a látással és a képpel áll kapcsolatban, míg a dionüszoszi a hallással és a hanggal. Azonban tudnunk kell, hogy Nietzsche számára nem létezik passzív percepció: soha nem válik el a percepció és a testi/verbális kifejezés: ezeket egyetlen egységes folyamat részeként ragadja meg.

Nietzsche egy későbbi hátrahagyott feljegyzésében így írja le az apollóni és a dionüszoszi természeti alapjait

„Két állapot van, amelyekben a művészet mintegy természeti erővel lép fel az emberben, rendelkezik fölötte, akár akarja akár nem: az egyik a vízió kényszere, a másik az orgiazmus kényszere. Mindkét állapot megtalálható a normális életben is, csak gyengébben, az álomban és a mámorban.”

„Es giebt zwei Zustände, in denen die Kunst selbst wie eine Naturgewalt im Menschen auftritt, über ihn verfügend, ob er will oder nicht: einmal als Zwang zur Vision, anderseits Zwang zum Orgasmus. Beide Zustände sind auch im normalen Leben, nur schwächer, im Traum und im Rausch.“¹⁴⁷

Nietzsche tehát a későbbiekben *A tragédia születésében* előtérbe állított két fiziológiai-pszichológiai jelenséget, az álom és mámor jelenségeit két jellemző, a művészet által előidézett állapottal kapcsolja össze: a *vízió* és az *orgazmus* állapotaival. A *Bálványok alkonya* című mű röviden és szemléletesen írja le a kétféle állapot (fiziológiai) különbségét.

Az apollóni állapot

„elsősorban a szemet tartja az ingerület állapotában, így kapja a látomás erejét. A festő, a szobrász és az epikus *par excellence* látnokok. A dionüszoszi állapotban viszont az egész érzelmi rendszer izgalomba jut: ekképp minden kifejező eszköze egyszerre lép működésbe az ábrázolás, utánzás, átlényegítés, átalakítás, mimika és a színészet minden eszközével.“¹⁴⁸

A látáshoz kapcsolódó apollóni állapot paradigmátikus esete az álom. A Schopenhauer elméletéből kiinduló és azt átértelmező felfogás szerint az álmokép által érthető meg a kép, illetve az emberi képalkotás természete. Az álomvilág fontos jellemzőjeként Nietzsche elsősorban a *konzisztenciát*¹⁴⁹ emeli ki: „Közvetlen érzékelhetőségében élvezzük ott az alakot, hozzánk szól minden forma, semmi sem közömbös ott vagy lényegtelen.“¹⁵⁰ Az álom létrehozásában minden ember „tökéletes művész”, mondja Nietzsche. Az álom konzisztenciájának gondolata Schopenhauerre vezethető vissza, aki Kanttal vitatkozva az álom konzisztens-mivolta mellett érvelt, és ezzel megkérdőjelezte álom és valóság éles elválaszthatóságát.¹⁵¹ (A valóság nem más, mint egy „hosszabb álom” – ezt a schopenhaueri gondolatot Nietzsche nyelvkritikai vonatkozásban fejleszti tovább *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról* című műben.¹⁵²) Nietzsche felhasználja Schopenhauer gondolatait az álommal kapcsolatban, azonban az álom nála mindenneelőtt az apollóni művészettel áll kapcsolatban.

A tragédia születésében az álom másik fontos jellemzője látszat, *szép látszat* mivolta: „ennek az álomvalóságnak legelevenebb életszerűsége közepette is megmarad bennünk *látszatának áttetsző érzése*“.¹⁵³ A művész „az álom képeivel értelmezi az életet, az álomeseményekkel készül fel az életre”, s erre éppen az álom látszatszerűsége nyújt lehetőséget, amely lehetőséget ad e képek szemlélésére. Az álomvilág legfőbb szimbóluma maga Apollón isten, a „ragyogó”, a napszemű fényistenség, „minden szemléletes formáló erő

istene”. Apollón Nietzsche felfogásában nem pusztán önmaga, hanem egyesíti magában a fényes olümposzi istenalakokat, az isteneket, akik megkoszorúzták egykor a görög életet. *Az emberi – túlságosan is emberi* első részének 5. aforizmája szerint minden metafizika (egy másik világ feltételezése) onnan ered, hogy a kultúra korai időszakában az emberek azt hitték, hogy az álomban egy *második valós világ* ismerhető meg.¹⁵⁴

Hogyan kapcsolódnak össze a *látszás* (alak) és a *látszat* az apollóniban? (A *Schein* német kifejezés mindkettőt jelenti.) Apollón „minden szemléletes formáló erő istene”, a jövőmondásé, és a „művészeteké, amelyek az életet élhetővé és élni érdemessé teszik”.¹⁵⁵ „Az »apollóni« szó kifejezi: a tökéletes magáért való létre, a tipikus »individuumra« való törekvést, s mindenre, ami egyszerűsít, kiemel, erőssé, egyértelművé tesz”,¹⁵⁶ mondja Nietzsche egy késői töredékében. Ez Nietzsche számára a klasszikus művészet és az olümposzi görög istenvilág genezise, sőt, Nietzsche a görög filozófiában, az elvont gondolkodásban is az apollóni hatóerőt fedezi fel.

Az apollóni elv legfőbb etikai erénye a *mértéktartás*. Az apollóni jellemzője a *határoltság*, a „mértéktartó körülhatároltság”. A *tragédia születése* összekapcsolja az apollónit Schopenhauer metafizikai elvével, a *principium individuationis*-sal: „Apollónt pedig bízást nevezhetnénk a *principium individuationis* fenséges istenképének, kinek mozdulataiból és pillantásából maradéktalanul szól hozzánk a »látszat« teljes gyönyöre és minden bölcsessége, szépségével együtt”.¹⁵⁷ Az apollóni egység elve ellentétes a dionüszoszi egység elvével. Az apollóni mindig a principium individuationis világát teljesíti ki, ott alkot formát, ott hoz létre harmóniát és egységet – így „teljes beleveszés a látszat szépségébe”. A dionüszoszi ezzel szemben megrendíti a jelenségvilágot, s a teljességet a principium individuationis *széthasadásán* keresztül éri el. A következőkben az elvek ellentétét, majd összekapcsolódásukat mutatom be.

*

Az apollóniban összekapcsolódik a szép forma a határral, a distancia-tartás képességével. Az apollónit a *distancia igenlése* jellemzi. (Ezzel párhuzamosan a nagy individuumot is éppen a distancia-tartás képessége jellemzi Nietzsche szerint.)¹⁵⁸ A dionüszoszi alapgesztusa a *distancia mámoros és félelmetes eltörlése*. A dionüszoszi élményben egyfelől jelen van az *önlemondás* és az emberekkel és a természettel történő *egyesülés* ereje, másrészt *undor* és *letargia* követi.

A tragédia születése már rögtön az első fejezetekben bemutatja a dionüszoszi mámort és ünnepet. A dionüszoszi dithürambosz „az ember valamennyi szimbolikus képességét a legmagasabb teljesítményekre hajszolta...”¹⁵⁹ A zene, a dionüszoszi dithürambosz ereje nem a szemet hozza izgalmi állapotba, hanem az affektusok teljes rendszerét, és ezzel egyidőben a test teljes kifejező erejét. *A Bálványok alkonya* a későbbiekben így írja le a dionüszoszi állapotot:

„A dionüszoszi állapotban... az egész érzelmi rendszer [*Affekt-System*] izgalomba jut: ekképp minden kifejező eszköze egyszerre lép működésbe az ábrázolás, utánzás, átlényegítés, átalakítás, mimika és a színészet minden eszközével. (...) [A dionüszoszi ember] minden bőre belebújik, minden érzelmet átél: állandóan változik [*verwandelt sich beständig*].”¹⁶⁰

Ebben a dionüszoszi ősalapötben közösek a különféle dionüszoszi művészeti ágak: „A színész, a mimus, a táncos, a zenész, a lírai költő ösztöneikben mélységesen rokonok és egységes egészt alkotnak, de lassanként specializálódtak és szétváltak egymástól”,¹⁶¹ folytatja Nietzsche a fenti gondolatmenetet.

A tragédia születésének 5. fejezetében a költészet kapcsán Nietzsche szemléletesen világítja meg apollóni és dionüszoszi „mimézis” különbségét. Mint már fentebb kifejtettük, Nietzsche az apollóni epikával szemben a költészetet dionüszoszi művészeti ágként tárgyalja, és a költészet kiinduló impulzusát a zenében jelöli meg. Ennek során hasonlítja össze az apollóni és dionüszoszi művészet keletkezésének folyamatát:

„A képzőművész és a vele rokon epikus képek tiszta szemléletébe merül. Kép híján a dionüszoszi muzsikusz maga a tiszta ösfájdalom és annak ösvisszhangja. A lírai génusz a misztikus önlemondás és egységállapotból olyan kép és hasonlatvilágot érez kibontakozni, melynek egészen más a színezete, az oksága, és ahol egész más sebességgel zajlanak a folyamatok, mint a képzőművész kép- és hasonlatvilágában.”¹⁶²

A két művészet hasonlatvilágának „egészen más a színezete, az oksága”, bennük „egész más sebességgel zajlanak a folyamatok”.¹⁶³ Az epikus egyedül a képeiben él, mélységes szeretettel merül el azok részleteiben, ahogy Nietzsche mondja, „neki még a haragvó Akhilleusz is csak kép, melynek még zordonságán is az álomlátás ama kéjével gyönyörködik – úgyhogy a látszat e tükre megóvja attól, hogy elképzeléseivel egygé váljon és összeolvadjon velük”.¹⁶⁴ Különösen szemléletesen ábrázolja Nietzsche, hogy az epikust éppen a „látszat tükre” óvja meg a képeivel való egygé olvadástól. A distancia megmarad, az epikus még a félelmetes

képek minden egyes részletét is mélységes szeretettel nézi, ugyanakkor azonban távolságot is tart e képektől. A dionüszoszi művész kép nélküli, „elkép-zelhetetlen” egységállapotból indul ki – a zene (és a zene általi mozgatottság) számára nem létezik látó és látott, sem a külső és belső közötti megosztottság és egymásra-vonatkozás.

A „dionüszoszi művész, a lírikus először teljesen eggyé válik az ő-eggyel, azonos a fájdalommal, az ellentmondásával, és az ő-egy képét azután zeneként hozza létre (...); az apollóni álomhatás folytán azonban a zene most ismét láthatóvá lesz számára, mintha egy *álomkép hasonlat formájában* pillantaná meg. Az ősfájdalom kép és fogalom nélküli zenei visszfénye... most megteremtí a második tükröződést mint az egyedi példázatot vagy hasonlatot.”¹⁶⁵

A dionüszoszi művész tehát eksztázisa során, az önlemondásában eggyé válik az ő-eggyel, és annak – még kép és fogalom által kifejezhetetlen – *visszfényt* zeneként teremti meg. Ez a zenei visszfény vagy visszhang egyedi kép- és hasonlatvilágot teremt magának – ez a költészet. A költői képkalkotás ezért Nietzsche számára valami gyökeresen más, mint az epika képkalkotása.¹⁶⁶

*

„A művészet fejlődése az *apollóni* és a *dionüszoszi* kettősségéhez kötődik: hasonlóan, amiként a nemzedékek is a nemek kettősségétől, szakadatlan harcuktól s csak időközönkénti összebéküléseiktől függnek”¹⁶⁷ – mondja Nietzsche *A tragédia születése* első mondatában.¹⁶⁸ Vagyis e kettősség ellentéte, viszálya és összebékülése határozza meg a művészet sorsát, ahogyan a nemek polaritása az emberiség nemzedékeinek a sorsát. Nietzsche a könyvben az apollóni és dionüszoszi egyesülését a nemi szimbolikát felhasználva *násznak* nevezi. A nász azonban – ahogy erről már szó volt – egyszersmind küzdelemként van elgondolva, az ellentétesek egymásnak-feszüléseként. Az apollóni és a dionüszoszi elveknek ez a harca-nász hozta létre a görög kultúrát, amely máig meghatározó jelentőségű Európa kultúrája számára.

Fontos rámutatni a két princípium egymásra vonatkozására, összetartozására, ahogy Nietzsche kifejezi, „kölcsonös szükségszerűségükre”.¹⁶⁹ Ezt a kölcsönös szükségszerűséget mérgethetjük abból a szempontból is, hogy az apollóni és a dionüszoszi mint összetartozók, szemben állnak a „dionüszoszi barbárral”. Nietzsche elképzelése szerint az „ázsiai elemmel”, a „titáni” és „barbár” dionüszoszival az apollóni (dór) elem kell, hogy szembeszegüljön, hogy létrejöjjön a dionüszoszi kultúra, vagyis a görög tragikus kultúra. Ez a dionüszoszi kultúra már nem a közvetlen dionüszoszi, hanem az apollóni által közvetített. A dionüszoszi kultúra

más szempontból szintén szemben áll a szókratészi teoretikus kultúrával (vagyis a mi kultúránkkal), amely a voltaképpeni okozója a „tragédia halálának”. A tragédia halála így az apollóni és dionüszoszi nászának a megszüntét jelenti.

Hogyan lesz az örökös létrejövésből és változából lét, a létezés roppant ellentmondásaiból a megformált lét harmóniája? Nietzsche *A tragédia születésében* a görögök nyomán a kultúra kialakulásának kérdését teszi fel. Nietzsche számára a görögök kultúrája kitüntetett jelentőségű, „kultúránk és minden kultúra gyeplőszárát a görögök tartják kezükben”.¹⁷⁰ *A tragédia születése* 3. pontja felteszi a kérdést: „Mi volt hát a roppant szükséglet, amelyből az olümposzi lényeknek ez az olyannyira fényes társasága létrejött?”¹⁷¹ A görög istenvilágra és ezáltal a görög létezés, a görög kultúra lényegére feltett kérdést Nietzsche így válaszolja meg:

„A görögök ismerték és átérezték a létezés rettenetét és borzalmait: hogy egyáltalán élni tudjanak, az olümposziak ragyogó álomszülötteit kellett e borzalmak elé állítaniok. (...) mindezt [a borzalmat] az olümposziak *közbeiktatott művészi világával* a görögök szakadatlanul, újra és újra legyőzték, vagy legalábbis elkendőzték”.¹⁷²

Vagyis a görög istenvilág, az olümposzi istenek világa „művészi közöttek világ” (*künstlerische Mittelwelt*), amely arra szolgált, hogy „elkendőzzék” a létezés borzalmait. A szilén, a dionüszoszi bölcs tragikus bölcsessége szerint jobb nekünk, individuumoknak meg sem születni, nem lenni, a másodsorban legjobb pedig mielőbb meghalni. Azonban e sötét tudásból végül a görögök életigenlő bölcsessége lesz (s a következő részt ritkábban szokták idézni Nietzschétől, mint a szilén bölcsességéről szólót): „a legrosszabb nekik mielőbb meghalni, a másodsorban legrosszabb pedig, hogy egyáltalán, egyszer meg kell halni.” A szilén bölcsességének a transzformációja történik meg a görög mítoszban, a „művészi közöttek világ” révén.

Miként jelenik meg *A tragédia születésében* a görög kultúra apollóni és dionüszoszi oldala? Az görög kultúra apollóni részének reprezentánsa a mítosz terén az olümposzi istenvilág, a művészetben Homérosz „naiv” eposza. A dionüszoszi oldalon áll a dionüszoszi misztérium és beavatás, valamint a görög líra és az attikai tragédia. Azonban az apollóni és dionüszoszi „területe” nem válnak el egymástól, hanem áthatják, kölcsönösen meghatározzák egymást. Maga az *apollóni művészet is dionüszoszi alapra épül*. Az apollóni fényes istenalakok – amint láttuk – a sötét dionüszoszi háttérből emelkednek elő. Dionüszoszi háttér és apollóni forma feltételezik egymást – ahogyan egy fényes kép is sötét háttér előtt tud felragyogni. A tragédia hőseinek egyszerű, „áttetsző” és világos apollóni jelleme – mondja

Nietzsche könyvének egy nevezetes helyén – „csupán sötét falra vetített világos kép”. Az optikai metaforát úgy folytatja Nietzsche, hogyha a jellemelek mögé, a mítoszra pillantunk, fordított optikai élményben lesz részünk:

„Ha megpróbálunk a napba meredni, majd elkáprázunk tőle, utána sötét foltok cikáznak a szemünkben, mintegy gyógyírként az elszenvedett sérülésre. Így megfordítva, a szophoklészi hősök ragyogó képeit, röviden a maszk apollóni mivoltát a természet mélyébe és iszonyatába bepillantó tekintet teremtette, hogy mintegy fénylő foltok balzsamával gyógyítsa a borzalmak éjétől felsebzett szemet.”¹⁷³

Az optikai metafora vagy chiazmus szerint tehát először is az apollóni úgy jelenik meg, mint sötét falra vetített kép (*Lichtbild*). Majd Nietzsche megfordítja a képet: nem egyszerűen a fény vetül ki a sötétségre, hanem a sötétbe tekintő szem, a sötétség gyógyírként maga vetíti ki a fényes képeket. Így azt mondhatnánk, hogy maga a sötétség vetíti ki ezeket a képeket – a beletekintő szem számára –, a dionüszoszi sötétség, amely maga háttérként visszahúzódva megragadhatatlan marad. A fenomenális apollóni kép annál világosabb és tisztább, minél jobban kiemeli a megragadhatatlan, háttérül szolgáló sötétség.

6. A „színeváltozás”: az apollóni alaptalan alapja

Az apollóni istenalakok és apollóni maszk példája mutatja, hogy apollóni és dionüszoszi már kezdetől kapcsolatban állnak egymással. Milyen hatást gyakorol egymásra az apollóni és a dionüszoszi? Az apollóni görög számára a dionüszoszi ázsiainak, „barbárnak”, „titáninak” tetszik. A dionüszoszi betörését az apollóni görög világba úgy írja le Nietzsche, hogy az apollóni görög rémülettel fogja fel, hogy „e dionüszoszi világot az ő apollóni tudata csupán fátyolként leplezi előtte.”¹⁷⁴ ugyanis „egész létezése s annak minden szépsége és mértékletessége alatt a gyötrelmek és a tudás ingoványa rejlik”.¹⁷⁵ A dionüszoszi pedig nem más, mint „a természetnek e kéjben, kínban, tudásban való teljes *mértékfelettsége*” („*Übermaß der Natur in Lust, Leid und Erkenntnis*”). A dionüszoszi – ami fentebb sötétséggént, vagyis hiányként mutatkozott meg – tehát az apollóni világhoz képest mindenkor többlet, mértékfeletti. Az apollóni rejtett igazsága a mértékfelettiiben mutatkozik meg, a dionüszoszi az apollóni „vítükör” mélységeként tárul fel.

„A *mértékfeletti* igazságként lepleződött le, az ellentmondás, a fájdalom fogant gyönyör hangjában a természet szíve nyilatkozott meg.”¹⁷⁶

Mértékfeletti és igazság fenti összekapcsolódása kulcsfontosságú *A tragédia születésében*, illetve a későbbiekben Nietzsche dionüszoszi filozófiájában. Euripidész, mint a tragédia nézője és kritikus a Nietzsche szerint már nem értette meg a *mértékfeletti igazságát*, amikor a tragédiát szemlélve „összemérhetetlenségre bukkant... végtelen háttérre.”¹⁷⁷ Euripidész nem tudott mit kezdeni ezzel a „végtelen háttérrel”, „talányos mélységgel”, ami éppen a dionüszoszi az apollóni jelenségvilághoz viszonyítva. Nietzsche leírása szerint az apollóni számára tehát a dionüszoszi paradox módon egyfajta önmegismerést jelent, *önnön* alapjába, illetve *alaptalanság*ába nyert bepillantást.

Az apollóni dionüszoszi alapját, illetve az abban megnyíló alaptalant bemutató nevezetes és fontos példája Nietzsche-nek a „hallhatatlan »naiv«”, Raffaello festményének, a *Krisztus színeváltozásának (Transfiguration, Die Verklärung Christi)* az értelmezése. A „naiv” szót Nietzsche Schiller esztétikájából veszi át, és átértelmezve azt, nála az apollóni művészt jelöli: „milyen ritkán elérhető a naiv, ez a teljes beleveszés a látszat szépségébe!”,¹⁷⁸ mondja Nietzsche *Homéroszról*, aki a naiv művész alaptípusát testesíti meg a számára.

A Raffaello-kép Nietzsche számára a „*legmagasabb művészi szimbolikával*”¹⁷⁹ tárja elénk az *apollóni* művészet titkát. Röviden megkísérlem leírni a képet, kiemelve a nietzschei értelmezéshez fontos mozzanatokot. Raffaello képe kétoszlatú: az alsó és felső rész határozottan elválnak egymástól. Az alsó részen Jézus tanítványai láthatóak, akik egy epileptikus, víziót látó fiút vesznek körül. A kép alsó felének tónusa sötét, a szereplők riadtak, tanácstalanul fogják körül az elragadtatott, eksztatikus fiút. Szembetűnő és (Nietzsche számára is) fontos mozzanat, hogy a kép alsó felében elhelyezkedő alakok közül senki sem pillant a felső mező felé, az epileptikus fiú kivételével. Ez még jobban kiemeli a két rész elválasztottságát. A kép felső részén Jézus Krisztus látható, amint (a hegyre vele együtt feljutó) tanítványai (Péter, Jakab és János) felett lebeg, körülötte a próféták (Illés és Mózes). Jézus fényt sugározva a levegőbe emelkedik, a két próféta veszi körül kétoldról, a tanítványok a földre kuporodnak. A felső rész tónusa világosabb az alsónál, „átszellemült”.

Nietzsche számára Raffaello képe az „apollóni kultúra” *alpművelését* ábrázolja. Így ír a képről:

„A Krisztus színeváltozásában a kép alsó fele – a megszállott, őrjöngő fiúval, a kétségbeesett kísérőivel, a tétova, szorongó tanítványokkal – az örök ősfájdalmat tükrözi, a világ egyetlen okát: a látszat itt az örök ellentmondásnak, a dolgok atyjának visszénye. S ebből most, mint ambróziai látomászerű új látszatvilág száll fel, amiből az első látszatba zártak mit sem látnak – fénylő lebegés ez a tiszta gyönyörben

és a fájdalom nélküli, tágra nyílt tekintetű szemlélésben. Legmagasabb művészi szimbolikájában tárul itt elénk az apollóni szépségvilág, és amire épült, Szilénosz rettentő bölcsessége; és intuíciónk révén megértjük kölcsönös szükségszerűségüket.¹⁸⁰

Nietzsche számára azért lényeges a Raffaello kép, mert általa felmutatható, hogy hogyan fejezi ki egy apollóni műalkotás intuitív szemlélettel az apollóni kultúrát. Ahogy Günter Figal hangsúlyozza, élet és művészet vitáját itt a *művészetben belül* láthatjuk ábrázolva.¹⁸¹ Fontos kiemelnünk az értelmezéshez, hogy Nietzsche gondolatmenete kétféle „látszatot” különböztet meg: az örök ösfájdalom tükröképét, „az örök ellentmondásnak, a dolgok atyjának visszfényét” (*Widerschein*), és a „látomászerű új látszatvilágot” (*visionsgleichen Scheinwelt*). Tehát „visszfény” és „látomászerű látszatvilág” kettősségéről van szó. A *visszfény* a fény visszatükröződése, tehát nem „közvetlenül” a fény, hanem annak tükröződése. Ez a visszfény az ellentmondással és fájdalommal teli életnek a tükröződése, s ily módon maga is látszat. Ettől a látszattól különbözik a *vízió* mint „látszatvilág”, amely „tisztá kép”, s így már elemelt az élettől. Erről a vízióról mondja Nietzsche az ezt megelőző sorokban, hogy a „látszat látszata”.

Azzal, hogy – Nietzsche értelmezése szerint – Raffaello mindkettőt, tehát a *visszfényt* és a *víziót* is beilleszti a képbe, egymásra vonatkoztatja őket, vagyis megmutatja a kettő különbözőségét és egymásra-vonatkozását. Ez a vonás az, ami Nietzschét megragadja a képben. (Talán nem túlzás azt mondani, hogy ezzel Raffaello egyfajta „elidegenítő” effektust hoz létre. Ebben a szürrealisták, például Magritte képeivel rokon a mű hatása.) A visszfényből tör elő a vízió (a „látszat látszata”), s a visszfény mintegy beteljesül a vízió által. Egyben óriási ellentmondás mutatkozik a visszfény és vízió világa között. A visszfény világa valójában csak egyetlen ponton – az epileptikus fiú, a „szent beteg” látomásában – tör át a vízió világa felé. Bár a vízió világa terül a visszfény világa fölé, de ebből az „az első látszatba zártak mit se látnak”. Ugyanez a tragikus ellentmondás nyilvánul meg az ötödik fejezet végén, ahol Nietzsche arról ír, hogy esztétikai „jelentőségünk tudata mibennünk persze aligha több a vászonra festett harcosoknak a vásznon ábrázolt csatáról alkotott tudatánál”. Mi, a visszfény világába zártak többnyire nem észleljük a művészi vízió világát.

Az apollóni kép eredeténél ott az „élet”, amit itt a *fény*, fentebb pedig éppen a *sötétség* metaforája fejezett ki. Fényben és sötétségben az a közös, hogy egyik sem fenomenális, hanem alapja, háttere, forrása a megjelenő világnak. Ha tiszta fénybe vagy tiszta sötétségbe nézünk, „semmit” sem látunk.¹⁸² A dionüszoszi alapja a jelenségvilágnak, de alaptalan alapja,

mert maga nem megjelenő, nem megragadható. A jelenségvilág már a fény visszfénye, s ez a visszfény teljeseedik be a következő lépésben az apollóni vízióban.

Günter Figal végigviszi elemzését élet és művészet kettősségéről *a művészetben belül*: „Amennyiben a festmény az ellentmondásos életet is a látszatvilágba integrálja, felveszi magába a visszfényt; a visszfény képpé válik és elrejtőzik a képformában.”¹⁸³ A képforma ezért nem pusztán *Erscheinung*, hanem *Trug* is, nem pusztán egy jelenséget mutat, de mindig meg is téveszt a saját életbeli eredetéről. Ugyanakkor ez a megtévesztés mégis átlátható a festményben.¹⁸⁴ Figal így zárja le és summázza elemzését: a kép „önmagában kettős közvetítés: az élet közvetítése visszfénné, és ennek közvetítése a látszatvilág képi formájává.”¹⁸⁵ A kép tehát azért testesítheti meg a legmagasabb művészi szimbolikát, mert kétszeres közvetítést tartalmaz: az élet (a dionüszoszi) transzformációját visszfénné és e visszfény transzformációját a vízió látszatvilágává. A kétszeres transzformáció fölmutatásával a kép bemutatja az apollóni „mimézis” lényegét, ami egyben a *kultúra* alapművelete, az átszellemítés, a *Verklärung*, a *transzfiguráció* folyamata.

Az apollóni szépségvilág, amikor találkozik a dionüszoszival, a saját elrejtett alapjaiba nyер bepillantást. A dionüszoszi és apollóni kezdettől kölcsönösen meghatározzák egymást a kultúra létrejöttének folyamatában. Nietzsche hangsúlyozza, hogy a két erő kölcsönös szükségszerűség által szigorúan meghatározottan bontakozik ki és alkot emberi kultúrát:

„minden egzisztencia fundamentumának, a világ dionüszoszi mélyrétegének az emberi individuum csak annyira eszmélhet a tudatára, amennyire az apollóni átszellemítő-megdicsőítő erő [*apollinischen Verklärungskraft*] ennek mindenkor fölébe kerekedhet, s így minkét művészi törekvés arra kényszerül, hogy szigorú kölcsönösség által megszabott arányok, az örök igazságosság törvényei szerint bontakoztassa ki erőit.”¹⁸⁶

7. A dionüszoszi: az „örök élet” igenlése, az apollóni: az „örök jelenség” megdicsőülése

A beteljesedett apollóni művészet feltárja titkát, és így engedi felsejleni dionüszoszi alapjait. Raffaello képe több szokványos apollóni műnél, magának a kultúrának a geneziséről mond el valamit, de megmarad *képnek*, apollóni műalkotásnak. Az apollóni művészet a jelenségvilág és a látszat megdicsőülése marad. A tulajdonképpen dionüszoszi művészeti ágak a zene, a költészet és a dráma, amelyeket Nietzsche a *dionüszoszival* és a *tragikum* esztétikai minőségével kapcsol össze. A tragikum megközelítéséhez még egyszer összefoglalom, ami a dionüszosziról fentebb elhangzott. A tragédia hőseinek egyszerű, „áttetsző” és világos

apollóni jelleme – mondja Nietzsche fentebb tárgyalt zseniális optikai metaforája – „csupán sötét falra vetített világos kép [*Lichtbild*]”. Az optikai metaforát megfordítva Nietzsche úgy folytatja, hogyha a jellemek mögé, a mítoszra pillantunk, megértjük, hogy a fényes alakokat a dionüszoszi éj borzalmaiba vetett pillantás hozta létre: hasonlóképpen, ahogy a Nap fényétől megsebzett szemünket becsukva is fényes alakokat látunk. A dionüszoszi éj számunkra nem jelenik meg, de „összemérhetetlen”, „végtelen háttérként” ez képezi az apollóni megjelenés alaptalan alapját.

Honnan tudunk akkor mégis erről a dionüszosziról, hogyan, milyen formában létezik a számunkra? A dionüszoszi – ahogyan Nietzsche az apollóni göröggel való találkozását elemzi – *mértékfeletti*ként jelentkeznek a számunkra. A dionüszoszi nem más, mint „a természetnek e kéjben, kínban, tudásban való teljes *mértékfelettsége*” („*Übermaß der Natur in Lust, Leid und Erkenntnis*”).¹⁸⁷ A *tragédia születése* 2. fejezete szerint a görög dionüszoszi ünnep létrejött, s ezzel a „barbár” dionüszoszi megszelídülése – vagyis tulajdonképpen a dionüszoszi apollónival történő „násza” – világtörténeti jelentőségű esemény:

„Művészi örömmujongásban először a görögök révén tör ki a természet, a *principium individuationis* széthasadása először náluk válik művészi jelenséggé.”¹⁸⁸

A „barbár”, tehát kultúrát romboló dionüszoszi itt a kultúra részévé, sőt, annak legfőbb éltető forrásává lesz. Ennek folytán a barbár dionüszoszi elragadtatás „kéjből és borzalomból kevert” érzése is átlényegül, és már csak „mint gyógyszer a halálos méregre” emlékeztet rá a dionüszoszi jelenség, amelyben

„a fájdalmak gyönyört ébresztenek, (...) az ujjongás gyötrött hangokat tép ki a szívből. A legnagyobb örömből kicsendül a rémület kiáltása vagy egy pótolhatatlan veszteség fölötti jajszó.”

A dionüszoszi ekstázis Nietzsche számára tehát mindenkor fájdalom és gyönyör elválaszthatatlan keveréke, amelyben a fájdalom gyönyört ébreszt, de ebben a legfőbb gyönyörben is jelen van „egy pótolhatatlan veszteség fölötti jajszó”.¹⁸⁹ Ezért korrekcióra szorul, ahogyan Deleuze értelmezi a nietzschei tragikum fogalmát: „A tragikum az öröm esztétikai formáját jelöli... A tragikum az öröm maga.”¹⁹⁰ Minden bizonnyal igaza van abban Deleuze-nek, hogy a tragikum Nietzschénél mélyen összefügg az affirmációval, de a tragikum nem pusztán öröm, hanem fájdalom és öröm magasrendű keveréke, ahol a fájdalom gyönyört kelt, és a gyönyörben jelen van a fájdalom. Ha a tragikumra azt mondjuk, hogy öröm, akkor ezt ki kell egészítenünk azzal, hogy a tragikum az affektusok magasrendű egymást-áthatása.

A tragikum Nietzsche számára a legmagasabb rendű, legfőbb öröm, amely magába zárja a legnagyobb fájdalmat is. Így van ez később, Zarathustra *A másik táncdal*, illetve *A hét pecsét* című dalaiban is.

A dionüszoszi, amely mértékfeletti, a műalkotásban (és az életben) *hiányként* illetve *többletként* van jelen. A dionüszoszi az *Éj* vagy a *Dél* mélysége. A hiányra jó példát jelenthet Nietzsche fentebb tárgyalt optikai hasonlata: az apollóni világos kép mögött a dionüszoszi éj soha nem „látszik”, vagyis nem tartozik a jelenségvilághoz. A jelenségvilághoz képest hiány – mint háttér ő alkotja az apollóni „alaptalan alapját”. A dionüszoszi többlet-voltát Nietzsche például a zene és a dráma viszonyában mutatja meg. A zene többletként van jelen a görög zenedrámában, hatványára emeli a cselekmény hatását. (És megfordítva: ez a többlet számunkra, akik nem ismerjük a görögök zenéjét, hiányként jelenik meg. Azonban ez a hiány Nietzsche szerint a görög dráma interpretációjának legfontosabb kiindulópontja.) A hátrahagyott feljegyzések szerint Nietzsche számára a zene magában a nyelvben is hiányként és többletként van jelen. Amennyiben a zenei „hang-alap” (*Tonuntergrund*) Nietzsche állítása szerint nem tartozik a nyelv fonetikus rendszeréhez, a magán- és mássalhangzókhoz, hiány a nyelv rendszerében. A zene nyelvben, a nyelv alapjaként és háttereként való jelenléte mégis állandó többlet, s ez a többlet a költői nyelv forrása. A hiány és többlet mint a túlcsoorduló „mértékfeletti” formái tehát bizonyos értelemben összetartoznak: ezért járnak együtt az *éhség* (*ínség*) és *bőség*, *gazdagság* és *szegénység* metaforái Nietzsche életművében. (Lásd pl. *A leggazdagabbak szegénységéről* című költeményt.)

A következőkben a tragédia, vagyis a görög zenedráma nietzschei értelmezése során mutatom be a dionüszoszi mozgását. Deleuze így fejezi ki az apollóni és dionüszoszi művészet szembenállását:

„Dionüszosz és Apollón nem úgy áll tehát szemben egymással, mint egy ellentmondás két pólusa, hanem inkább úgy, mint a feloldás két ellentétes – antitetikus – módja: Apollón közvetve, a plasztikus kép kontemplációjában, Dionüszosz közvetlenül, a reprodukcióban, az akarat zenei szimbolikájában.”¹⁹¹

Zenei szimbólum és *kép* kettősségéről van tehát szó, amelyet a lírikussal kapcsolatban Nietzsche úgy ír le, hogy a költő „az ős-egy képét zeneként hozza létre”, ami „joggal nevezhető a világ újraismétlésének és másolatának”.¹⁹² Majd pedig „az ősfájdalom kép és fogalom nélküli zenei visszfénye”, megteremt a második tükröződést, a *hasonlatot*, amelynek természete az álomképhez hasonló. Ennek a hasonlatnak azonban már egészen más a jellege („egészen más a színezete, oksága... és egészen más sebességgel zajlanak le a folyamatok”¹⁹³

benne), mint az apollóni művészi hasonlatnak: ebből származik a görög líra és görög eposz nyelvének alapvető különbsége. Nietzsche a zenéhez és a lírához hasonló mimetikus folyamatként írja le a görög dráma lényegét: „a dráma dionüszoszi megismerések és dionüszoszi hatások reprezentációja, miáltal mély szakadék választja el az eposztól”.¹⁹⁴ De hogyan ragadható meg a dráma különbsége az apollóni művészettől, amely mint láthattuk, szintén dionüszoszi alapon bontakozik ki?

Nietzsche a dionüszoszi művészet hatását a zene és a költői hasonlat közötti intenzív kölcsönhatásban ragadja meg. Ezt a folyamatot így ábrázolja:

„A dionüszoszi művészet tehát kétféle hatást gyakorol az apollóni alkotóerőre: a zene arra ihleti, hogy a dionüszoszi általánosságnak megteremtse a *szemlélet hasonlat formáját*, majd a szemlélet létrehozta képi hasonlatnak a zene a *legmagasabb fokú jelentőséget* kölcsönzi.”¹⁹⁵

A *tragédia születése* koncepciója szerint a (wagneri) zene éppen ezáltal képes arra, hogy életre keltsen a mítoszt, mégpedig a *tragikus mítoszt*. „Művészi örömmujjongásban először a görögök révén tör ki a természet” – mondja a második fejezetben Nietzsche, mert a történelemben először a görög tragédiában, szellemül át és válik kultúrateremtővé a „barbár” dionüszoszi. A *tragédia születése* 21. fejezetében Nietzsche a *görögök* világtörténeti típusát két másik típussal, a *buddhista*, vagy *hindu* és a *római* típussal állítja szembe. A görög államban a dionüszoszi betörését ellensúlyozza az apollóni, a principium individuationis génusza, és ezzel létrehozza a polisz társadalmát, ugyanis „állam és hazafias érzés az individuális személyiség igénye nélkül nem létezhet”.¹⁹⁶ Ezzel szemben az orgiasztikus állapotokból a kiutat a buddhizmus a világtól való megszabadulásban, a semmire, a nem-létezésre való vágyban látja. A buddhizmussal ellentétes világtörténeti típus a római, amely a görög apollóni kultúra örököséként a feltételen politikai cselekvés, „a legszükségesebb elvilágosodás” útjára lépett. A görögök által létrehozott tragédia Nietzsche gondolatmenete szerint megóv a „buddhista” és a „római” típus végleiteitől: a nép „legtermékenyebb és természetüket tekintve legvégzetesebb hajlamai közt fejt ki... közvetítői és megváltó tevékenységét”.

Tragikus mítosz és zene kölcsönösen feltételezik egymást Nietzsche koncepciójában, a dionüszoszi zene kibontakoztatja orgiasztikus erejét, s ugyanakkor a tragikus mítosz példázatát emeli önmaga és hallgatósága közé. Ez a hallgatóban azt a hiedelmet kelti, hogy a zene pusztán a plasztikus mítosz-világ ábrázolásának eszköze. Azonban valójában éppen a mítosz plasztikus világa teszi lehetővé a zene számára, hogy teljes szabadságában,

dithüramboszi erejében bontakozzék ki. Így foglalja össze Nietzsche zene és tragikus mítosz kapcsolatát:

„A mítosz megóv minket a zenétől, mint ahogy másfelől a zenét megajándékozza a legteljesebb szabadsággal. Viszonzásképpen a zene oly nyomatékos, oly meggyőző metafizikai jelentőséget kölcsönöz a tragikus mítosznak, amilyenre szó és kép e hasonlíthatatlan segítség nélkül sohasem tenne szert...”¹⁹⁷

Ezután Nietzsche *A tragédia születése* egy nevezetes részében a wagneri *Trisztán és Izolda* harmadik felvonásának példáján keresztül mutatja be a zene és tragédia viszonyát. A wagneri zenedráma nyomán világítja meg a zene és dráma között fennálló „prestabilizált harmónia” viszonyát (a fogalom a leibnizi test és lélek közötti viszony fogalmára utal): valamennyi színpadi alakot zeneileg egy dallamvonal fejez ki, s e dallamvonalak egymás mellett haladása a „cselekménnyel való leggyöngédebb együtthangzásként csendül fel”,¹⁹⁸ s ezáltal tiszta megvilágításban tárul fel a befogadó előtt a dolgok kapcsolatrendszer. Nietzsche egyrészt egy *szöveget kibontásának* és áttekintésének metaforáját használja, másrészt azt mondja, hogy a zene mintegy *belülről világítja át* a dráma cselekményét:

„a leglényegesebb vonatkozásban az apollóni káprázat mégiscsak megtörik és érvényét veszti. A dráma, amely a színpadi mozgások és a szereplők láttató, belső megvilágításában, a zene segítségével úgy tárul elénk, mintha szövöszéken néznénk, hogy a fel-alá rángatózó szálakból miként alakul ki a szöveg – a dráma mint egész olyan hatást ér el, ami *minden apollóni művészi hatáson túllép*.”¹⁹⁹

A dionüszoszi tehát belülről világítja át az apollóni szöveget, és éppen ennek a következménye, hogy a tragédia minden apollóni művészi hatáson túllép. Nietzsche ismét optikai metaforát használ, de ezúttal a dionüszoszi nem a sötétség, amely a világos apollóni alakok hátterét alkotja (mint a 9. fejezet elején), hanem az a fény, amely a színpadi cselekmény terét kitágítja és más – az individuum szempontját meghaladó – megvilágításba helyezi. Sötétség és fény ugyanazt fejezi ki: vagyis a dionüszoszi *mértékfeletti* mindenkori többletét az apollóni jelenségvilághoz képest.

De hogyan lehetséges, hogy, amint Nietzsche mondja, „Dionüszosz Apollón nyelven beszél, végezetül azonban Apollón szól a Dionüszoszen”.²⁰⁰ Hiszen a dionüszoszi a par excellence nem-reprezentálhatónak bizonyult. A *szépséggel* szembeállított *tragikum* esztétikai kategóriájában (amely egyben igen közel áll a *fenséges* esztétikai minőségéhez)²⁰¹ ragadja meg Nietzsche, hogyan lehetséges túllépni minden apollóni művészi hatáson:

„A közkeletű felfogásból kiindulva, amely a művészet mibenlétét a látszat, a szépség egyetlen kategóriája szerint magyarázza, komoly formában a tragikum egyáltalán nem levezethető; hogy az individuum pusztulása örömben részesíthet, azt egyedül a zene szelleméből érthetjük meg. (...) »Mi az örök életben hiszünk« – hirdeti a tragédia; a zene pedig az örök élet közvetlen ideája.»²⁰²

Emlékezzünk rá, hogy Nietzsche könyvének címe *A tragédia születése a zene szelleméből*. A „zene szelleme” metaforát a fentiek értelmében kell felfognunk: a zene „az örök élet közvetlen ideája”, a „zene szelleme” pedig az individuum és a jelenségek pusztulásán túl az „örök élet” igenlése. Az individuum pusztulásában és pusztulásán túl is jelenlévő örök többlet. A zene szelleme a *tragikus* szellemiség. Ezzel szemben az apollóni művészet a *szépség* művészete: legnagyobb alkotásaiban is a „jelenség örökkévalóságát” dicsőíti meg.

II.

„Retorikai fordulat”? Nyelvfilozófia és metafizika-kritika *A tragédia születése* után

„Az esztétikai állapotban a *kifejezőeszközök* óriási gazdagságával rendelkezünk, ugyanakkor ezt az állapotot az ingerekre és jelekre való rendkívüli *érzékenység* jellemzi. Az esztétikai állapot az élőlények közötti közölhetőség és közvetíthetőség legmagasabb foka – a nyelvek forrása.”

„Der aesthetische Zustand hat einen Überreichthum von *Mittheilungsmitteln*, zugleich mit einer extremen *Empfänglichkeit* für Reize und Zeichen. Er ist der Höhepunkt der Mittheilbarkeit und Übertragbarkeit zwischen lebenden Wesen, – er ist die Quelle der Sprachen.”²⁰³

A tragédia születése keletkezésével egyidőben jöttek létre azok a hátrahagyott feljegyzések, amelyekből egy nyelvfilozófiai koncepció bontakozik ki. Ez a nyelvemléti koncepció – amelynek legfontosabb fogalma a *szimbólum* – csak töredékesen, hiányosan van jelen magában *A tragédia születésében*. E feljegyzések középpontjában *zene és nyelv viszonya* áll. Nietzsche zene és nyelv viszonyának bemutatását *A tragédia születésében* pusztán a zene szerepének megvilágításakor tárgyalja, s ezzel elfedi (illetve elhagyja) a nyelv külön elméletét. (Ez része *A tragédia születése* stratégiájának, ami a zene metafizikai jelentőségét hangsúlyozza.) Azonban a költészet és a zene viszonyának, a képszerűségnek vagy az opera kérdésének tárgyalásakor szintén jelen van nyomaiban ez a rejtett nyelvfilozófia. Hátrahagyott feljegyzéseiben ezzel szemben kifejti nyelvemléti gondolatait, s ez az elmélet – amint erről szó lesz a későbbiekben – zene és (test)nyelv kettősségét magán a nyelven belül találja meg.

A tragédia születése után Nietzsche új, *retorikai* nyelvemléletet dolgoz ki. Ennek a nyelvemléletnek a központi fogalma már nem a szimbólum, hanem a *metafora* (illetve a *trópus*). A nyelv többé nem a zene szempontjából határozódik meg, hanem a metafora felől. A „retorikai fordulat” utáni legfontosabb nyelvfilozófiai művek, amelyekre a francia posztstrukturalizmus szerzői (Lacoue-Labarthe, Sarah Kofman)²⁰⁴ irányították rá a figyelmet, a *Retorika*-előadások és *A nem-morálisán fölfogott igazságról és hazugságról*. Ezek a művek *A tragédia születése* fő problémáit – apollóni és dionüszoszi, tragikus és szókratikus ellentétpárjait – a nyelvre képezik le. Egyben Nietzsche későbbi metafizika-kritikájának előzményei is nyelvkritikájában, fogalom és metafora (illetve metonímia) viszonyának elemzésében – és ebben a korszakban született más írásokban – találhatók meg.

Problematiszus írásokról van szó, nem kifejtett és lezárt, *nem publikált* művekről, hanem a *hagyatékban* maradt szövegekről. (A Nietzsche-interpretáció gyakori dilemmája, hogy a hagyatékban fennmaradt szövegeket mennyiben tudja bevonni a kiadott művek, illetve az életmű egészének értelmezésébe.) A legfontosabb retorikáról szóló szöveg egy 1873 téli vagy 1874 nyári szemeszterében tartott egyetemi előadás vázlata²⁰⁵ (amelynek egyébként szűkebb értelemben az antik retorika a témája), *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írás pedig 1873 nyarán keletkezett, és Nietzsche végül nem publikálta. Ezek a szövegek tehát Nietzsche gondolkodói műhelyének 1873–74-es termékei.

Vitatott kérdés, hogy beszélhetünk-e, és ha igen, milyen értelemben beszélhetünk *A tragédia születése* utáni „fordulatról”. Ezt a kérdést tanulmányomban több szempontból is felvetem: a *nyelvfilozófia* és a *metafizika-kritika* oldaláról is. Vajon *A tragédia születése* utáni években történt egy fordulat, amely a *Retorika*-előadásokban, az ún. *Filozófuskönyvhöz* készült hátrahagyott írásokban, valamint *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című műben és Nietzsche Wagnerrel és Schopenhauerrel való szembefordulásában ragadható meg? Egy ilyen elképzelés szerint, ahogy Paul de Man mondja, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* struktúrája lényegesen különbözne *A tragédia születésének* struktúrájától.²⁰⁶ Paul de Manhoz hasonlóan – aki szerint *A tragédia születése* retorikailag tudatosabb olvasata cáfolja ezt a különbségtételt –, ma az értelmezők többsége elutasítja egy ilyen típusú fordulat feltételezését. Paul de Man kijelentésének igazát erősíti, ha *A tragédia születése* retorikai olvasatába bevonjuk a mű létrejötte idején keletkezett feljegyzéseket is. Az én értelmezésem nem feltételez tehát alapvető fordulatot *A tragédia születése* utáni években, inkább a folytonosságot hangsúlyozza *A tragédia születésében* megjelenő retorikai és filozófiai struktúrák és a későbbi művek struktúrái között. Azonban én is úgy gondolom, hogy *A tragédia születése* utáni korszak nagy jelentőséggel bír az életmű egésze szempontjából is. Ekkor bontja ki ugyanis Nietzsche azokat a metafizika-kritikai és nyelvfilozófiai gondolatokat, amelyek – sokszor rejtetten – benne foglaltattak *A tragédia születése* koncepciójában, abban a stratégiában, ahogyan Nietzsche ebben a műben átértelmezte Schopenhauer metafizikáját és esztétikáját. A metafizika-kritika és nyelvfilozófia pedig a későbbi művek fontos háttérét és témáját jelentik majd.

1. Szimbólum: Nietzsche első nyelvfilozófiai kísérlete

A tragédia születése keletkezésekor írott nyelvfilozófiai feljegyzéseiben Nietzsche a zene szempontjából világítja meg a nyelvet. Egészen pontosan a zene jelentőségét kísérli megvilágítani a nyelvhez való viszonyában, de zene és nyelv viszonyát magában a nyelvben pillantja meg. Zene és nyelv viszonyának kérdése *A tragédia születése*-ben is felvetődik, de a Tragédia-könyv a nyelv problémáját nem fejt ki, csak érinti azt. *A tragédia születése* hatodik fejezetében Nietzsche líra és zene viszonyának aszimmetrikus voltát hangsúlyozza. A líra Nietzsche számára dionüszoszi művészet, ugyanis a zenének a képekben és fogalmakban történő „effulgurációja”. (Ez a ritkán használatos szó kb. „sziporkázó szétsugárzást” jelent, és valószínűleg kapcsolatban van a neoplatonikus emanáció-fogalommal is.) Líra és zene úgy viszonyulnak egymáshoz, mint ahogy a napkitörés (vagy a napsugár) a naphoz: ez a nap túlsordulóan gazdag energiáinak „kicsapódása”. A zene túlradó bősége létrehozza a költészetet – ez az ő túlsordulása, többlete, feleslege. (Felismerhetjük itt az első részben tárgyalt *dionüszoszi* struktúráját.) A költészet ezért létében eredendően függ a zenétől, a zenének ezzel szemben nincsen szüksége a lírára (vagyis *képre és fogalomra*), csak *megtűri* maga mellett, hangsúlyozza Nietzsche. Hiszen, teszi hozzá, a lírai költemény nem mondhat semmit, amit „hasonlíthatatlan általánosságban” ne mondott volna már el zene. Ezen a ponton hasonlítja össze a zene és a nyelv *szimbolikáját*:

„a zenei világszimbolikát a nyelv sohasem mérítheti ki, hiszen a zene az ős-egy szívében feszülő ösellentmondás és ösfájdalom szimbóluma, olyan szféráé, amely minden jelenség fölött és minden jelenség előtt áll. A zene viszonylatában minden jelenség hasonlat csupán és jelkép: a *nyelv* mint a jelenségek kifejezőeszköze és szimbóluma ezért nem tudja soha kibontani, felszínre hozni a zene legbensőbb lényegét...”²⁰⁷

Aránylag könnyen áttekinthető, tiszta ellentéttel találkozunk a fenti sorokban: a zenei „világszimbolika” a minden jelenséget meghaladó *ős-egy szimbóluma*, s mivel a zene eleve meghaladja a jelenségeket, „a zene viszonylatában minden jelenség hasonlat csupán és jelkép”. (Ahogyan ezt a 16. fejezet – immár Schopenhauer metafizikájának fogalmaival – mondja, a zene nem a jelenség képe, hanem „az akarat közvetlen mása”,²⁰⁸ „az akarat nyelve”.²⁰⁹) Ezzel szemben a nyelv mindenkor a *jelenségek szimbóluma*, s mint ilyen nem képes megszólaltatni azt a szférát, ahonnan a zene származik, nem érinti a „zene legbenső lényegét”.

A tragédia születése tehát a zene és nyelv közötti ellentét kiemelésére törekszik, hogy ezzel is hangsúlyozza a zene metafizikai jelentőségét. A hátrahagyott töredékekben ezzel szemben Nietzsche megpróbálja pontosabban meghatározni zene és nyelv viszonyát. A gondolatmenet kiindulópontjaként ezt a viszonyt Nietzsche először zene és *mimosz* viszonyához hasonlítja:

„Amit itt felteszünk a nyelvnek a zenéhez való viszonyáról, az hasonló okok miatt a *mimosznak a zenéhez* való viszonyára nézve is érvényes. A mimosz, mint az emberek taglejtéseinek felfokozott szimbolikája, a zene örök jelentőségéhez mérten szintén csak hasonlat, amely annak legbensőbb titkát egyáltalán nem, csak ritmikus külső oldalát képes ábrázolni, és azt is csak nagyon felületesen, vagyis a szenvedélyesen mozgatót emberi test szubsztátumában.”

„Was wir hier über das Verhältniss der Sprache zur Musik aufgestellt haben, muss aus gleichen Gründen auch von Verhältniss des *Mimus zur Musik* gelten. Auch der Mimus, als der gesteigerte Geberdensymbolik des Menschen ist, an der ewigen Bedeutsamkeit der Musik gemessen, nur ein Gleichniss, das deren innerstes Geheimniss gar gar nicht, sondern nur ihre rhythmische Aussenseite und auch diese nur sehr äusserlich, nämlich am Substrat des leidenschaftlich-bewegten Menschenleibes, darstellen kann.”²¹⁰

A szöveg felütése tehát nyelv és zene viszonyát a mimosz és zene viszonyához hasonlítva érti meg – vagyis a nyelvet magát a *taglejtések/mozdulatok szimbolikájának* (Geberdensymbolik, mai német helyesírás szerint: *Gebärdensymbolik*) tekinti. Nietzsche már korábbi töredékeiben is vizsgálja az ember testi mozdulatainak szimbolikája és a zene viszonyát. Egy helyen azt írja, hogy az *ütem* az emberi mimika visszahatása a zenére, míg a *dallam* a nyelvi alapegységnek, a mondatnak a leképeződése a zenében.²¹¹ Vagyis „a járó és beszélő ember – amennyiben énekel – határozza meg a zene alapformáit”. Ebből az következik, hogy a zene fejlődése antropomorf testi alapmozgások függvénye: a járás és a nyelvvé. Azonban Nietzsche kultúra-konceptiójára és esztétikájára oly jellemző módon megfordítja a gondolatot és felveti a hipotézist, hogy éppen a járás és a nyelv a tekinthető a zene kifejeződésének:

„Helyesebb volna a járást a zene utánzásának és a nyelvi mondatot a dallam utánzásának neveznünk. Ebben az értelemben a teljes ember *zenei jelenség*.”

„Richtiger wohl können wir den Gang eine Nachahmung der Musik und den sprachlichen Satz eine Nachahmung der Melodie nennen. In diesem Sinne ist der ganze Mensch *Erscheinung der Musik*.”

Ezekben a töredékekben Nietzsche zene, illetve gesztusnyelv és beszéd kapcsolata foglalkoztatja. Az elsőként tárgyalt töredékben a következőkben – Schopenhauer nyomán – egy esztétikai jelenséget tárgyal: zene és líra ősi kapcsolatát. A népzeneben és minden archaikus kultúrában zene és költészet egységet alkot. (Az „abszolút zene” csak a fejlődés igen késői foka.) Ez közismert tény, ám Nietzsche erre magyarázatot keresve azt állítja, hogy az őslíra (amely zene és líra kettőssége) megértéséhez fel kell tételeznünk a *nyelv lényegében rejlő kettősséget (Doppelheit im Wesen der Sprache)*.²¹² A következőkben arra tesz kísérletet, hogy meghatározza a nyelv lényegében rejlő kettősséget, zene és líra kettősségének előképét.

Nietzsche kulcsfogalma ebben az írásában a *szimbólum*. A szót ebben az időszakban – nem metaforaként, hanem – *szimbólumként* fogja fel. De mit szimbolizál a szó? Nietzsche argumentációja szerint a nyelvek sokféleségének tényéből következik, hogy szó és dolog nem felelnek meg egymásnak. A szó nem dolgokat, hanem *képzeteket* szimbolizál, vonja le a következtetést. A képzet fogalmát itt a schopenhaueri metafizika értelmében kell felfognunk. Nietzsche azonban ebben a gondolatmenetben módosítja Schopenhauer filozófiai koncepcióját. Kifejti, hogy a teljes belső élet, az affektusok teljes köre – „az érzések érzetek affektusok és akarati aktusok játéka bennünk” – pusztán a képzetek világához tartozik. Azonban nem áll meg itt, hanem továbbmegy, és az akaratot magát is a „legáltalánosabb jelenségformaként” (*allgemeinste Erscheinungsform*)²¹³ fogja fel. A világ lényege mindezek a jelenségeken túl van, azonban csak ezeken keresztül ismerhetjük meg a nyelv segítségével, amely minden megismerés eszköze. Ebből az is következik, hogy „nincsen híd, amely közvetlenül hozzá [a világ lényegéhez] vezetne el minket” („gibt es nirgends eine direkte Brücke, die uns zu ihm selbst führte”).²¹⁴ Ezután kísérli meg Nietzsche megragadni a nyelv lényegében rejlő fent jelzett kettősséget:

„Az öröm és fájdalom összes fokozatai – a számunkra nem átlátható egy ősalap megnyilvánulásai – a *beszélő hangjában* szimbolizálódnak: míg az összes többi képzet a beszélő *taglejtéseinek szimbolikájában* jelenik meg. Amennyiben ama ősalap minden emberben ugyanaz, a (zenei) *hang-alap* is általánosan és a nyelvek különbözősége ellenére mindenki számára érthető. Ebben a hang-alapban fejlődik ki az önkényesebb, és az alapjával nem teljesen egyező taglejtések szimbolikája. A taglejtések szimbolikájával kezdődik a nyelvek sokfélesége: ezeket az öröm és fájdalom fokozatainak ösdallamára írt strófikuszövegekhez hasonlíthatnánk.”

„Alle Lust und Unlustgrade – Äußerungen *eines* uns nicht durchschaubares Urgrundes – symbolisieren sich im *Tone des Sprechenden*: während sämtliche übrigen

Vorstellungen durch die *Geberdensymbolik* des Sprechenden bezeichnet werden. Insofern jener Urgrund in allen Menschen derselbe ist, ist auch der *Tonuntergrund* der allgemeine und über die Verschiedenheit der Sprachen hinaus verständliche. An ihm entwickelt sich nun die willkürlichere und ihrem Fundament nicht völlig adäquate Geberdensymbolik: mit der die Mannichfaltigkeit der Sprachen beginnt, deren Vielheit wir gleichnisweise als einen strophischen Text auf jene Urmelodie der Lust- und Unlustsprache ansehen dürfen.²¹⁵

Nietzsche a nyelvben megkülönbözteti a beszélő *hangját* és a beszélő *taglejtéseinek szimbolikáját*. Fontos hangsúlyozni, hogy a szövegben nem emberi hangról (*Stimme*), hanem zenei hangról (*Ton*) van szó: a hang fejezi ki az öröm és fájdalom fokozatait, a taglejtések szimbolikája pedig valamennyi egyéb képzetet. Következésképpen a taglejtések szimbolikáját is tág értelemben fogja fel Nietzsche: a *magánhangzók és mássalhangzók* is már a taglejtések szimbolikájának tartományába tartoznak, hiszen a hangot (*Ton*) a test hangképző szervei által megformáltan jelenítik meg. A (zenei) *hang-alap* (*Tonuntergrund*) a nyelvek különbözősége ellenére mindenki számára érthető. Ennél a minden nyelvben jelenlévő alpnál önkényesebb és konvencionálisabb a taglejtések szimbolikája, amely a nyelvek különbözőségének tulajdonképpeni alapja. E szerint az elképzelés szerint a *magánhangzóból és mássalhangzóból felépülő szó* viszonya a *hang-alaphoz* megfelel az ember *testisége* és az *akarat* (mint a *legáltalánosabb vagy eredendő jelenségforma*) viszonyának.

A zene és költészet együttes fejlődésének jelensége ezek szerint úgy értelmezhető, hogy a költészet képekben közvetíti saját zenei hang-alapját. A zenész rejtélyes várából vezet híd a képek szabad földjére – e hídon a lírikus átkel – azonban visszafelé nem lehet megtenni ezt az utat.²¹⁶ Zene és költészet viszonya tehát *aszimmetrikus* és *irreverzibilis*: a zenétől szükségképpen eljutunk a költészetig (a zenei alap állandóan ihleti a költészetet), de a költészetből kiindulva nem juthatunk el a zenéig. Ugyanez a gondolat fejeződik ki *A tragédia születésének* 6. fejezetében, azonban a hátrahagyott feljegyzések újdonsága az, hogy ennek az aszimmetrikus viszonynak az alapja Nietzsche szerint a nyelv lényegében van adva: a hangszimbolika és a taglejtések szimbolikájának kettősségében.

2. Metafora: Nietzsche „retorikai fordulata”

Nietzsche egy alkalommal „retorikai fordulata” előtti kulcsfontosságú esztétikai fogalmát, a *szimbólumot* is átvitelként határozza meg: „A szimbólum egy dolog átvitele egy egészen

különböző szféra területére.”²¹⁷ Ezzel a szimbólum fogalmát olyan módon értelmezi, ami megfelel későbbi metafora-fogalmának. Ugyanis retorikai tanulmányaiban a percepciót és a nyelvet Nietzsche alapvetően *metaforikusnak* tartja, és különböző szférák közötti többszörös *átvitelként* jellemzi. A „metafora” retorikai fogalmát magát is átvitt értelemben használja Nietzsche. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* így írja le a nyelvi folyamatot:

„A nyelvteremtő... a dolgoknak csak az emberrel való relációit jelöli, s ezek kifejezésére a legmerészebb metaforákhoz nyúl. Egy idegi inger, először képpé alakítva! Első metafora. Majd hangokkal adjuk vissza a képet! Második metafora. S mindmegannyiszor teljes átugrása ama szféra határainak, amelyben az imént tartózkodtunk, egy teljesen új, s más szféra kellős közepébe.”²¹⁸

Láttuk, hogy Nietzschét *A tragédia születésében* mélyen foglalkoztatta zene és líra, zenei hang és kép, hang-szimbolika és testi szimbolika viszonya. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* egy helyén Nietzsche a metaforikus átvitelt ahhoz hasonlítja, ahogyan a Chladni-féle hangfigurák homokban „láthatóvá teszik” a hangot, leképezve a rezgő lemezek csomóvonalait. Egy érzéki jelenség (a hang) közvetítődik egy másik „szférába”, amelynek gyökeresen más a médiuma. Más szavakkal: a jelenséget „lefordítják”, tolmácsolják egy gyökeresen más közegben. Nyelvi kifejezéseket használunk ennek a leírására, ami jelzi, hogy többnyire nyelvi formában képzeljük el a „közvetítést”. Az egyik nyelvről a másikra történő fordítás éppen azért lehet találó metafora, mert a fordítás során pontosan a nyelv retorikai természete jelenti a nehézséget.²¹⁹ Egy másik helyen így világítja meg Nietzsche az *átvitel* gondolatát:

„»a helyes percepció« – ez az objektumnak a szubjektumban való adekvát kifejeződését jelentené – számomra ellentmondásos, s így képtelen elmeszüleménynek tetszik, hiszen két olyan, mindenestül különböző szféra között, mint amilyen a szubjektum és az objektum, nincs kauzalitás, helyesség avagy kifejeződés, hanem mindössze *esztétikai* viszony lehet, értve ezen egy utalásszerű áttételt [*andeutende Übertragung*], egy dadogva-utánzó átfordítást [*nachstammelnde Übersetzung*] egy egészen idegen nyelvre; amihez mindenesetre a költői találékonyosság és szabadság közbülső szférájára [*Mittelsphäre*] és közvetítő tehetségre [*Mittelkraft*] van szükség.”²²⁰

Gondolatmenetem szempontjából a legfontosabb, hogy Nietzsche számára az *átvitel* – mégpedig a legfontosabb, az objektum és szubjektum közötti *átvitel*, vagyis a percepció –

nem megfelelés és nem ok-okozati kapcsolat, hanem *esztétikai* viszony, amelyhez költői intuícióra, *köztes szférára* és *közvetítő* tehetségre van szükség. Esztétikai viszony, vagyis *ugrásszerű* áttétel, átvitel, fordítás két különböző médium, közeg, nyelv között. Költői erőt és találékonyságot igényel, hogy egy más közvetítő közegben, médiumban megteremtsem az első médiumban létező dolog „fordítását”, átvitelét. Ezt nevezi Nietzsche *esztétikai viszony*nak, vagy közvetítésnek. Nietzsche szemléltető példaként főként a különböző érzékterületek, például a kép és hang közötti átvitelt említi. (Egy kép hangokkal történő visszaadását, vagy a zene képpel történő visszaadását.) Ez jól szemlélteti, hogy a különböző szférák között nincsen, nem lehet megfelelés vagy hasonlóság.

Subjektum és objektum (ember és természet) között alapvetően *esztétikai* kapcsolat áll fent – ez egyszerre jelenti e kapcsolat közvetettségét és sebezhetőségét, ugyanakkor az állatvilágban még elképzelhetetlen gazdagságát, sokrétűségét. Nietzsche az esztétikai viszony, a közvetítés és átvitel kettős folyamatát ábrázolja: egy idegi inger képpé alakul, ez az első „metafora”, majd a kép hanggá (szóvá), ez a második. Egy 1872-es feljegyzésében ezt írja Nietzsche:

„Érzékleteink nem öntudatlan következtetéseken, hanem trópusokon alapulnak. Hasonlót a hasonlóval azonosítani – fölfedezni valami hasonlóságot az egyik meg a másik dologban: ez az ösfolyamat. Ebből a tevékenységből táplálkozik az *emlékezet*, és szakadatlanul gyakorlatozik. Az *összetévesztés* az ösfenomené.”²²¹

Egy másik feljegyzésben szintén tömören fogalmazza meg az érzékelés lényegét: „A *metafora* nem más, mint *azonosként* kezelni valamit, amit egy bizonyos pontban *hasonlóként* ismertünk fel.”²²² Ez Nietzsche szerint az *ösfolyamat*, az emberi élet és tudat alapvető folyamata, amely a percepcióban és az emlékezésben folyamatosan végbemegy.

A metaforikus ösfolyamat esztétikai folyamat, ami mint *utánzás* (*mimézis*) mélyen gyökerezik az emberi természetben: „Az *utánzás* minden kultúra eszköze, ez fejleszti ki fokozatosan az ösztönt. *Utánzás minden összehasonlítás (ösgondolkodás)*. (...) Valamiféle *második természet* kinevelése utánzás révén. (...) Érzékeink utánózzák, vagyis egyre inkább ábrázolják a természetet.”²²³ Nietzsche emeli ki a fenti mondatot, amely szerint az *ösgondolkodás az összehasonlítás*, s ennek alapja az *utánzás*.²²⁴ Éppen ezért használhatja Nietzsche a metafora fogalmát tágabb értelemben: a metafora nem pusztán egy retorikai jelenség, hanem ember és természet érintkezésének, a természet elsajátításának eredendő módja. Mi az oka az utánzásnak, és hogyan megy végbe? – teszi fel a kérdést Nietzsche.

„Miféle hatalom kényszeríti ki az utánzást? Valamely idegi benyomás elsajátítása metaforák útján.”²²⁵ Egy hátrahagyott töredékében vázlatosan így ábrázolja a folyamatot:

„Inger – emlékkép

Metaforával (analógiás következtetéssel) összekapcsolva.

Eredmény: hasonlóságokat fedezünk fel és hívunk elő újra. Az emlékképen még egyszer lejátszódik a *megismételt inger*.”²²⁶

Az inger tehát egyrészt emlékképekkel áll kapcsolatban, másrészt másfajta ingerekkel. Az inger emlékképé válik, de az emlékképek is ismételten előhívják az ingert vagy ingereket. Vagyis „az inger sokszoros utánzását eredményezi minden percepció, csakhogy különféle területekre áthelyezve.” Nietzsche az inger sokszoros utánzására példaként hozza fel a különböző érzékterületek közötti eleven kapcsolatot, a *szinesztéziát*: „bizonyos hangok hallatán egyesek látnak valamit, vagy ízeket érzékelnek.” És éppen ez a folyamat, vagyis „az inger sokszoros utánzása”, teszi lehetővé az emberben a „második természet” vagyis a kultúra megjelenését.

*

Nietzsche két metaforikus átvitelt jelöl meg tehát: az első a percepció, a második a nyelv. Azonban percepció és nyelv Nietzsche számára nem választhatóak el egymástól, egyazon folyamat részét alkotják – ez kulcsfontosságú *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* (és a nietzschei retorikaelmélet) megértéséhez.²²⁷ Nietzsche a nyelv működését *Retorika*-előadásában világítja meg még részletesebben:

„A nyelvképző ember nem dolgokat vagy folyamatokat fog fel, hanem *ingereket*: nem érzéseket ad vissza, hanem csak az érzések leképezéseit. Az ideg ingerlése által keltett érzet nem magát a dolgot fogja fel: ezt az érzetet kifelé egy kép ábrázolja; felmerül azonban a kérdés, egyáltalán hogyan ábrázolható egy lelki aktus hangképpel?”²²⁸

Nietzsche a nyelv kapcsán itt is végigviszi esztétikai fenomenalizmusát. A különböző szférák közötti átvitelben működő esztétikai viszonyt Nietzsche még világosabban mutatja be a fenti idézetben feltett kérdésre adott válaszában: „Nem a dolgok lépnek be a tudatba, hanem az a mód, ahogyan hozzájuk viszonyulunk, a pithanon. (...) Az érzékelés a dolgok helyett csak egy *jegyet* fog fel...” Az érzékelés egy szembetűnő *jegyet* ragad meg, és ezt fejezi ki a nyelv átvitele ugyanabban a pillanatban. A folyamat egynek látszik, mivel időben egységes, de számtalan átvitel, közvetítés történik benne. A látszat azt sugallja, hogy megfelelően,

hasonlóság, helyesség vagy ok-okozati viszony van a különböző szférák között. Valójában, ahogy fentebb láttuk, az esztétikai közvetítés hozza létre ezt a látszatot.

Fentebb Nietzsche gondolkodására jellemzőnek neveztük az elképzelést, hogy nem az emberi test határozza meg a zenét, hanem a járás és a nyelvi mondat utánozza a zene alapformáit. „Ebben az értelemben a teljes ember *zenei jelenség*”, mondta Nietzsche. A retorika esetén is mondhatnánk az előző mondat parafrázisaként, hogy „a teljes ember *metaforikus jelenség*”: Nietzsche számára az emberi percepció és nyelv eredendően metaforikus. A nyelvben és a nyelv létrejöttében – Nietzsche kifejezésével – eleve „tudattalan művészet” működik, így a *retorika* nem más, mint „a nyelvben rejlő művészi eszközök továbbfejlesztése az értelem napvilágánál”.²²⁹ Ez Nietzsche-nak a későbbiekben is többször megjelenő gondolata: az érzékelés és a nyelv – az emberi nyelvet megelőzően már az organikus világban, az állatok világában is – poiészisz, a valóság művészi megformálása. Így Nietzsche-nél nem ellentét, hanem fokozatosság figyelhető meg az organikus világ, az emberi nyelv, és a nyelv művészi használata között.

A nyelv eredendő, még *tudattalan* retorikusságának tényét Nietzsche abban a kijelentésben sűríti össze, hogy *minden szó trópus*.

„A retorika legfontosabb művészi eszközeinek számítanak a *trópusok*, a nem valódi megjelölések. Önmagában és kezdettől fogva, a jelentésére vonatkozóan azonban minden szó trópus. (...) Egyáltalán nem lehet szó valamiféle »tulajdonképpen i jelentésről«, amely csak speciális esetekben válnék átvitté.”²³⁰

A trópusok „a valódi történés helyett egy időben szétfoszló hangképet tüntetnek fel: a nyelv sohasem fejez ki valamit tökéletesen, hanem csupán egy számára szembetűnőnek látszó jegyet emel ki. (...) Egyoldalú észlelés következik be egész és teljes szemlélet helyett.”²³¹ Szemléletes példája ennek a következő Nietzsche által említett etimológia: „Az *anguis*-szal (kígyó) a latin ember a kígyót mint *constrictor*-t (összehúzó) jelöli meg; a héberek sziszegőnek vagy tekergőnek vagy csavarodónak vagy csúszónak nevezik.” Minden egyes elnevezés a kígyó egy jegyét, egy jellegzetes aspektusát emel ki. Egyik sem fejezi ki „a” kígyót, hanem mindegyik a kígyó egy jellemző tulajdonságát emeli ki, és éppen ezzel válik szemléletessé. Ahogy a szavak és trópusok között, úgy a közönséges beszéd és a *retorikai alakzatok* között sem húzható éles határ: „a *pleonazmus* formái már a nyelv, a mondat létrejöttékor is működnek; az egész grammatika ennek az úgynevezett *figurae sermonis*-nak a terméke.”²³²

Összefoglalva a fentieket: Nem különböztethető meg nem-retorikus „alapnyelv” a retorikus nyelvtől: a teljes nyelv tudattalanul is „művészi”, vagyis retorikus eszközökkel él. Minden egyes szó eredendően trópus, vagyis nem valódi, hanem átvitt megjelölés. Nem beszélhetünk a szó „tulajdonképpen jelentéséről”, szó és dolog közötti hasonlóságról, vagy közvetlen kapcsolatról. Az ember azonban elfeledkezik az eredeti szemléleti metaforák metafora-voltáról, és a megszokás révén úgy fogja fel őket, mint magukat a dolgokat.²³³ Szó és dolog között valójában többszörös átvitel van, utánzáson alapuló *esztétikai viszony*. Nietzsche kiemeli az átvitel csalóka és törékeny jellegét: a nyelv lényegéből adódóan csak nagyon kevés és felszínes ismeretet szállít a valóságról. Ugyanakkor a nyelv retorikus jellegében rejlik az ember valósággal szembeni szabadságának gyökere is. Nyelvteremtőként képesek vagyunk hozzájárulni a valóság újjáalkotásához: „elegendő új neveket, értékbecsléseket, valószínűségeket alkotnunk, hogy huzamosabb időre új »dolgokat« alkossunk”, mondja a *Vidám tudomány*.²³⁴

3. Fogalom és trópus

A fogalmak problémáját ebben az időszakban elsősorban *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* tárgyalja. Minden szó trópus, állítja Nietzsche, vagyis átvitt értelmű. A szó éppen trópus voltában eleven, vagyis képes szemléletesen utalni egy egyszeri jelenségre. A fogalom ezzel szemben a szó általánossá válásának a terméke.

„Minden szó menten fogalomná válik, hiszen nem csak arra az egyszeri, s mindenestül egyedi »ősléményre« kell, hogy ráilljék, amelynek keletkezését köszönheti, s melyre mintegy emlékeztetnie kell, hanem még számtalan, többé-kevésbé hasonló, szigorúan véve tehát sohasem azonos esetre is. Minden fogalom a nem-azonos azonossá-tétele révén keletkezik.”²³⁵

A szó fogalomná válik, és ennek lehetőségét, mint látni fogjuk (elsősorban) éppen egy retorikai alakzat, a *metonímia* teremti meg. Nietzsche számára ez a szükségszerű folyamat, már „tudattalanul” benne foglaltatik a szó retorikus természetében. A fogalom a nem-azonos azonossá tétele révén keletkezik, mondja Nietzsche. Ezen a ponton emlékezzünk vissza arra, hogy Nietzsche azt nevezte ösfolyamatnak, hogy „hasonlót hasonlóval azonosítunk”, vagyis hasonlóságot fedezünk fel a dolgokban. A fogalom a fenti tendencia folytatása, ennyiben is a nyelv retorikus természetére épül: „Az individuálisnak és valóságosnak elhanyagolása révén

jutunk fogalmainkhoz, mint ahogy a formákhoz is, miközben a természet se formákat, se fogalmakat nem ismer.”²³⁶

Nietzsche egyik példája szerint két falevél soha nem tökéletesen egyforma, így a levél fogalma az individuális tulajdonságok figyelmen kívül hagyásával jön létre. A fogalom megszilárdulása azonban azt a gondolatot ébreszti, mintha az egyes leveleken kívül a természetben létezne valami általános, „a levél”, amely az egyedi leveleknek afféle ösmintája. A másik példa szerint, amikor valakit becsületesnek nevezünk, ha megkérdezik, hogy miért cselekedett becsületesen, hajlamosak vagyunk azt felelni, hogy „becsületessége okán”. Az első esetben a természeti jelenségek egyediségét és sokféleségét nem vesszük figyelembe a nyelvi megszokás miatt, a másikban a történelemből, cselekedetből tulajdonságot, lényegiséget kreálunk a nyelv segítségével. A nyelv tehát hajlamos az *univerzalizálásra* és *szubsztancializálásra*, és ezáltal megtéveszt bennünket.

Hogyan határozza meg tehát Nietzsche szó és fogalom különbségét? Az *utánzás* (a percepció, az esztétikai alapviszony) és a *megismerés* különbségét egy feljegyzésében így jellemzi:

„Az *utánzás* a *megismerés* ellentéte abban, hogy a megismerés nem akarja érvényesnek elfogadni az átvitelt, hanem metaforák és következtetések nélkül akarja megragadni a benyomást. Ebből a célból petrifikálják: a fogalmak befogják és behatárolják a benyomást, azután megölik, megnyúzzák, és fogalomként mumifikálják, hogy megőrizhessék.”²³⁷

Csak hogy, állítja Nietzsche, „*nem létezik a metaforát megkerülő, voltaképpeni megismerés*”. Akkor viszont mégis mi történik a metaforával, amikor fogalomként használjuk? Nietzsche válasza: „A *megismerés* nem más, mint a legközkeletűbb metaforák használata, vagyis olyan utánzás, amelyet már nem érzekélünk annak”.²³⁸ A fogalom használt, megszokott, elnyűtt, „petrifikált” vagy mumifikált metafora, amely a legismertebb egy nyelvi-kulturális közösségben. Nietzsche szerint az jelentőségteljes folyamat, mert a fogalmak alkotása különbözteti meg az embert az állattól, vagyis hogy az ember „a közvetlen szemléleti metaforákat sémaként desztillálja”, és azután a sémák, absztrakciók alá rendeli a cselekedeteit. Az emberi cselekedet és társadalom ezáltal tesz szert biztosságra és tartósságra.

Szó és fogalom kapcsolata Nietzsche elképzelése szerint állandó változásban van. Valójában nincsen tiszta szó, aminthogy nincsen tiszta fogalom sem, hanem a mindenkori átmenet mozgása egyikből a másikba. A tropikus szó természetéből következően útban van az

általánossá válás felé, azonban a fogalomban is megőrződik a metaforikus karakter, hiszen minden fogalom be van ágyazva a retorikus nyelv egészébe.

Nietzsche a fogalom mibenlétét a nyelv (és a tudat)²³⁹ közösségi, morális karaktere felől közelíti meg. A nyelvet alapvető módon határozza meg, hogy egy közösség számára tölt be rendet alkotó és valóság-ábrázoló szerepet. Ebben az értelemben nyelv és igazság szorosan összefüggenek egymással.

„Az *igazságszót* azzal az éles megfigyeléssel kezdődik, hogy milyen szöges ellentétben áll egymással a való világ meg a hazugság világa, és hogy milyen bizonytalan minden emberi élet, ha nem bír feltételen érvénnyel a konvencionális igazság: morális meggyőződés ez a szilárd konvenció szükségességéről, hogy fönállhasson az emberi társadalom. Ha valahol meg akarják szüntetni a *hadiállapotot*, akkor ezt az igazság rögzítésével kezdik, vagyis azzal, hogy rögzítik a dolgok érvényes és kötelező *megnevezését*.”²⁴⁰

Ezek után következhet csak a filozófiai igazságkeresés, ahol a filozófusok igazságszótne „új területekre terjeszti ki a szilárd igazságkonvenciók iránti igényt”, s így a fogalmak a valóság mind szélesebb területére terjednek ki.

4. Metonímia és antropomorfizmus

Ahogy fentebb jeleztem, a – nyelvi és percepció – ösfolyamat a metafora, vagyis „*azonosként* kezelni valamit, amit egy bizonyos pontban *hasonlóként* ismertünk fel.” A metaforikus ösfolyamat az emlékezetben rögzül, és már ez a folyamat megteremtí az absztrakció lehetőségét.

Az absztrakciós képességet a nyelvben Nietzsche az egyik legfontosabb trópusal, a *metonímiával* hozza összefüggésbe:

„Igen erőteljes a nyelvben: az elvont főnevek belső és külső tulajdonságok, amelyeket elszakítanak hordozóiktól, és önálló lényegekként tüntetnek fel. Az *audacia* ('vakmerőség') eredménye, hogy a férfiak *audaces* ('vakmerők') (...) Azokat a fogalmakat, amelyek csupán érzékelésünknek köszönhetik létrejöttüket, a dolgok belső lényegének tekintjük: ráfoglaljuk a jelenségekre, hogy az *okuk* az, ami pedig csupán a következményük. Az absztraktumok azt a látszatot keltik, mintha *ők* volnának a lényeg, amely a tulajdonságokat létrehozza, miközben csak ama tulajdonságok következtében nyernek általunk képszerű létet.”²⁴¹

Vagyis az *absztrakciók metonímiák*, vagyis a fenti értelemben „ok és okozat fölcserélései”.²⁴² A fenti argumentáció a nietzschei metafizika-kritika fontos részét alkotja majd a későbbiekben: szerepet játszik majd a *Túl jón és rosszon* bevezetőjében és első részében a dogmatikus filozófia (vagyis a metafizika) kritikájakor. A metafizikára is jellemző nyelvi folyamatot így foglalja össze Nietzsche: „Lényegeket teremtünk, mint *tulajdonságok hordozóit*, és absztrakciókat, mint a tulajdonságok okait.”²⁴³

A metonímia azonban csak egyik nyelvi oka a metafizikai illúzióinknak. A másik fontos tényező, hogy az ember antropomorf módon látja a világot és antropomorfizmusokat alkot a nyelvben. Az *antropomorfizmus* kategóriáját egy szűkebb és tágabb értelemben is használja Nietzsche. Szűkebb értelemben véve az antropomorfizmus fogalma a mítosz világlétfelfogását jellemzi. Nietzsche két jellegzetes példát is hoz rá: az egyik az asztrológia, ahol az ember úgy tekint a csillagvilágra, mint ami összefüggésben áll az emberrel, és őt szolgálja. A másik a görög mitológia példája: a görögök „a maguk mitológiájában görög emberekbe oldották föl az egész természetet. Úgy tekintettek a természetre, mintha az csupán ember-istenek maskarádjája és álruhája volna.”²⁴⁴ Az ilyen antropomorfizmusra jellegzetes példát jelentenek az ovidiusi metamorfózisok, például Daphné vagy Nárccisszus története, ahol az átváltozás végül „egy tulajdonnév egyediségében teljesedik ki és állapotodik meg”.²⁴⁵ Azonban az antropomorfizmusnak van egy általánosabb értelme is Nietzschenél:

„Minden vallás és filozófia és tudomány folyamata a világgal szemben: mindegyik a legdurvább antropomorfizmusokkal kezdődik, és *szakadatlanul finomodik tovább*.”²⁴⁶

Nietzscheének ez a tágabb antropomorfizmus-fogalma jól nyomon követhetően a Platón előtti görög filozófusok tanulmányozásakor jött létre. Számos feljegyzésében úgy írja le a preszókratikus filozófusok rendszereit, hogy azoknak ma már nem igazságértéke, hanem esztétikai értéke van. Ezek a rendszerek, bár függetlenedtek a mítosztól, éppen úgy a világ antropomorf leképezésének folyamatát folytatják: „Thalészról Szókratészig – folyvást az ember kivetítései a természetre – az ember roppant árnyjátékai a természeten, mintha hegységeken!”²⁴⁷ Egy feljegyzésében a következőképpen jellemzi ezeknek a filozófusoknak az etikai és logikai antropomorfizmusait:

„Etikai antropomorfizmusok: Anaximandrosz: bíróság

Hérakleitosz: törvény

Empedoklész: szeretet és gyűlölet

Logikai antropomorfizmusok: Parmenidész: csak létezés

Anaxagoras: νοῦς

Püthagoras: szám minden.”²⁴⁸

Az első filozófusok valamennyien egy saját világot konstruálták, valamennyien – Nietzsche kifejezésével – „látták egy világ születését”, azonban ez a világ esztétikai, etikai vagy logikai fogalmak kivetítése volt a természetre. Tágabb értelemben véve az ember teljes nyelve és a retorikus nyelvre épülő fogalom- és kategória-alkotás antropomorf – ez *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* egyik fő témája. Amikor például egy természeti törvényre a „törvény” szót használjuk, akkor az emberi társadalomban használt fogalmat vesszük át a természetre. Ez az átvitel megtévesztő, mert a természeti „törvény” esetén a szó egészen mást jelöl, mint az emberi társadalom kontextusában. Azonban mégis a törvény szót használjuk a megszokás és közmegegyezés miatt, és nehezen elgondolható, hogy olyan szót találjunk helyette, ami valamilyen módon nem antropomorf színezetű. (A fogalomalkotásnak ezeket a problémáit egyébként a modern fizika is jól ismeri.)

Az első filozófusok tehát a mitológia antropomorfizmusait más antropomorfizmusokkal váltották fel, a logosz a mítosz munkáját folytatta a fogalmak eszközével. Nietzsche a Szókratész előtti filozófusok tanulmányozásából levonja a következőt: „*A filozófus annak az ösztönnek a folytatása, amelynek segítségével – antropomorf illúziók révén – szakadatlan kapcsolatban állunk a természettel.*”²⁴⁹ A filozófia, a megismerés mélyen gyökerezik a világ antropomorf látásmódjában – de Nietzsche szerint nem pusztán erről van szó: a filozófia eddigi története során pontosan a világ emberben történő metamorfózisát igyekezett megérteni:

„A filozófus nem az igazságot keresi, hanem a világ metamorfózisát az emberekben: a világ tudatos megértésére törekszik. Egyfajta *asszimilációra* törekszik: beéri azzal, ha valamit antropomorfikusan helyreigazíthat. Ahogy az asztrológus az egyes individuumok szolgálatában szemléli a világot, úgy a filozófus emberként tekint rá.”²⁵⁰

A filozófia mindenkor az embert tekintette a dolgok mértékének. Ennek a pozitív oldala, hogy a filozófus megismerése valóban az emberiséget képviseli (és nem pusztán az egyes ember érdekeit). A világnak mint emberszerű valaminek a megértésére törekszik, a világ asszimilációjára. Az filozófia (metafizika) tévedése abban rejlik, hogy megismerése tárgyait objektumoknak tartja, „azaz megfelelnek az eredeti szemléleti metaforák metafora-voltáról, s úgy fogja fel őket, mint magukat a dolgokat.”²⁵¹

Nietzsche azonban a filozófiai megismerés kritikáját kiterjeszti a tudományos megismerésre is, amelyet szintén antropomorfiknak tekint. Az tudomány antropomorfizmusa mellett szóló érveket a következőképpen lehet összefoglalni:

1. *Az emberi percepció* – amint erről már esett szó – soha *nem objektív*: szubjektum és objektum között nincsen kauzalitás vagy megfelelés, hanem ugrásszerű átvitel. Az emberi faj percepciója eleve korlátozott, más fajok máshogy érzékelik a valóságot.

2. *Fogalmaink* által ismerjük meg a világot, de fogalmaink absztrahálással jönnek létre, így eleve *eltekintenek a dolgok individualitásától*. Az egyed és nem közötti különbség maga is antropomorfikus, a természet nem ismer ilyen különbséget. Nietzsche egy másik feljegyzésében a fa példáján keresztül világítja meg a megismerés folyamatának antropomorfizmusát:

„Ha valamely egység – pl. egy fa – úgy jelenik meg, mint tulajdonságok, relációk sokasága, az kétféle módon is antropomorfikus: először is nem létezik az a lehatárolt egység, amelyet »fának« mondunk, önkényesen határoljuk el a dolgot (a szemünk, a forma alapján), azok a bizonyos relációk pedig nem igaz, abszolút relációk, hanem megint csak antropomorfikusan színezték.”²⁵²

Az érzékeink nem hazudnak (pl. a fa észlelése esetében), de antropomorf jellegűek. Ennek az antropomorf jellegnek a fogalmak szintjére való átvitele a fa lényeg és tulajdonságok szerinti felfogása.

3. *Megismerésünk tautologikus*: a dolgokat beillesztjük egy olyan *sémába*, amelyet mi magunk hoztunk létre, és ezáltal ismertnek tekintjük őket:

„Ha valaki elrejt valamit egy bokor mögött, majd ugyanott keresi és meg is találja, úgy az ilyen keresésben és megtalálásban vajmi kevés magasztalnivaló van: márpedig ugyanígy áll a helyzet az »igazságnak« az értelem tartományában való keresésével és megtalálásával. Ha megalkotom az emlőslátat definícióját, majd egy tevét szemügyre véve kijelentem: »Íme, egy emlős«, akkor ezzel napvilágra hozott ugyan egy igazság, csakhogy meglehetősen korlátozott érvényű igazság, ami alatt azt értem, hogy minden ízében antropomorf, s nincs egyetlen pontja sem, ami magában véve és szükségképpen igaz lenne, valóságos és embertől független volna”.²⁵³

Nietzsche számára „az őseredeti tény a végtelenség”,²⁵⁴ a véges (az ember) szempontja szükségképpen antropomorf. „A végtelen időben és a végtelen térben nem létezik semmiféle

cél: *ami jelenvaló*, az valamilyen formában *mindörökké jelenvaló*. Hogy miféle metafizikai világnak kellene léteznie, az a legkevésbé sem látható.”

III.

„Végso hálánk a művészet iránt”: művészet és megismerés *A tragédia születésétől a Vidám tudományig*

1. „A tragikus megismerés filozófusa”

Egy 1883-as feljegyzésében Nietzsche így ír: „Mindig is a keletkezés ártatlanságának igazolásán fáradoztam. (...) Első megoldásom a *lét* esztétikai igazolása volt.”²⁵⁵ Nietzsche ekkor már átértelmezi saját, *A tragédia születésében* kifejtett filozófiai programját: valódi célja a „keletkezés ártatlanságának” igazolása volt, ennek csupán első – félresikerült – megoldási kísérlete volt „a lét esztétikai igazolása”. A metafizikától való elfordulással lényegében értelmét veszíti a létezés esztétikai igazolásáról beszélni. Ezért Nietzsche hozzászói: „Holott: aligha szükséges bármiféle »igazolás«!”

Az első megoldási kísérlet tehát *A tragédia születése* nevezetes megfogalmazásában testesül meg, amely szerint „a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását”.²⁵⁶ Valójában *A tragédia születése* központi gondolatát csak ebben a műben képviseli Nietzsche: jelentős és némileg meglepő tény, hogy 1872 után nincsen többé szó a nietzschei életműben a létezés, a világ „esztétikai igazolásáról”. Azért is meglepő lehet ez a tény, mert az *igazolás* fogalmát az 1870-es években más kontextusban továbbra is használja Nietzsche, például *A filozófia a görögök tragikus korszakában* című mű bevezetőjében.²⁵⁷ Vajon mi ennek a – nem pusztán a megfogalmazást érintő – változásnak az oka? A döntő tényező – hangsúlyozza Volker Gerhardt²⁵⁸ – a metafizikával szembeni kritika felerősödése. A metafizika-kritika azonban nem áll szemben *A tragédia születése* intenciójával sem, amelynek filozófiai háttére a kanti kritikai fordulat Schopenhauer általi *pesszimizista* értelmezése.

Az első hátrahagyott feljegyzések egyike *A tragédia születése* után a „művészet apológiáját”²⁵⁹ a metafizika talajvesztésével kapcsolja össze.

„*A tragikus megismerés filozófusa*. Megzabolazza a fékevesztett tudásösztönt, éspedig nem új metafizikával. Nem állít fel új hitet. *Tragikusnak* érzi a *metafizika talajvesztését*, ennek ellenére soha nem elégti ki a tudományok tarka csapongása. Új *életet* épít: visszahelyezi jogaiba a művészetet.”²⁶⁰

A fenti feljegyzés rokon *A tragédia születése* egy fontos gondolatával, amely szerint az önnön határait elérő tragikus megismerésnek tragikus művészetre van szüksége, hogy határainak fájdalmas megtapasztalása pozitív tapasztalattá válhasson. *A tragédia születése* középpontban álló problémája a művészet és tudomány, pontosabban a tragikus művészet és a „szókratészi” optimista tudományos világkép konfliktusa. Nietzsche az európai kultúra történetéről alkotott koncepciója szerint a szókratészi-platóni eredetű *teoretikus optimizmus* előretörése okozta a tragédia halálát és alapozta meg ugyanakkor a nyugati kultúra elkövetkező kétezer évét. A kanti kritikai fordulat hatására a Szókratész által kezdeményezett és Platónnál és a platonizmusban megvalósult teoretikus optimizmus válságba kerül – ez csúcsosodik ki Schopenhauer *pesszimizista* filozófiájában.²⁶¹ Kant és Schopenhauer, mondja Nietzsche *A tragédia születésében*,

„a legnehezebb győzelmet vívta ki, a logika lényegében rejlő optimizmus fölötti győzelmet, amely optimizmus viszont kultúránk alapzata”²⁶²

Kant és nyomában Schopenhauer ugyanis feltárták „a megismerés határát, a megismerés feltételekhez kötöttségét”, s ezzel megdöntötték „a tudománynak az egyetemes érvényességre, az egyetemes célra formált igényét”.

A teoretikus optimizmus lényege nem pusztán az, hogy dialektikája által az életet és a világot legmélyéig megismerhetőnek fogja fel – hanem a következő lépésben e tudást a jóval azonosítja, és elülteti az emberben a hitet, hogy „a világot nem csak megismerni, de megváltoztatni is képes”.²⁶³ Ez az optimizmus a tudomány lelke, hajtóereje. A tudományt azonban Nietzsche koncepciója szerint éppen feltétlen optimizmusa hajtja a megismerés határaiig, ahol „*művészetbe* kell átcsapnia”. A tudománynak ezeken a határpontjain tárul fel a „tragikus megismerés”. Különösen szemléletesen írja le a tudomány emberének tragikus sorsát Nietzsche *A tragédia születése* 15. fejezetben:

„a saját rögeszméjétől sarkantyúzott tudomány csak határaiig száguld el feltartóztathatatlanul, ahol a logika lényegében rejlő optimizmus a buktatókon elakad. Mert a tudomány körének e periferikus pontjai végtelen sok helyen vannak kítűzve, s miközben senki sem tudja, hogy ez a kör teljes egészében valaha is felmérhető-e, a nemes és nagy képességű ember még életútja felét sem teszi meg, és máris e határpontoknál találja magát, ahol a tisztázhatatlanba, a megismerhetetlenbe mered. Ha rémületére itt azt látja, hogy e határoknál a logika maga köré tekeredik, és a saját farkába harap – akkor feltör a megismerés új formája, a *tragikus megismerés*,

amelynek, hogy egyáltalán elviselhető legyen, védeszközüll és gyógyító balzsamul a művészetre lesz szüksége.”²⁶⁴

A tragikus megismerésnek tehát, hogy ne töltse el undorral az embert, hogy elviselhető legyen, „védeszközüll és gyógyító balzsamul” a művészetre van szüksége. Ez Nietzsche filozófiájának egyik alap gondolata, amely számtalan alakban végigvonul életművében. *A tragédia születése* szerint a szókratészi megismerés lényegében rejlő optimizmus a történelem folyamán megvédett az élet *gyakorlati pesszimizmusával*, vagyis az élet nagy destruktív, önpusztító hatalmaival szemben. A tragikus megismerés (schopenhaueri formájában: *pesszimista* megismerés) azonban *önmagában* nem óv meg ezzel a gyakorlati pesszimizmussal szemben, csak akkor, ha kiegészül a művészettel. A tragikus megismerés ezért csap át *szükségképpen* tragikus művészetbe. *A tragédia születésében* foldereng egy különös kevert típus, a „zenélő Szókratész”, akiben a tudás túllép önnön határain, és akiben megvalósul tragikus megismerés és tragikus művészet perszónáluniója.²⁶⁵ A „zenélő Szókratész” valójában Nietzsche (egyik) „ifjúkori önarcképe” – Nietzsche maga az a gényusz, aki *A tragédia születésében* annak a tragikus megismerésnek a képviselője, amelynek ismét szüksége van a tragikus művészetre.

A tragédia születése után keletkezett feljegyzések szerint a metafizika – a görög preszókratikus filozófusok metafizikája, de valamennyi metafizikai rendszer – a kanti fordulat után esztétikai alkotásként, az alkotó filozófus *műalkotásaként* áll a modern megismerő előtt. A metafizika korszaka ezzel leáruult, mivel a modern korban már

„csak a művészetben, vagyis éppen nem a metafizika közegében van az esztétikai átélés helye”.²⁶⁶

A probléma, amiről szó van, azonos *A tragikus megismerés filozófusa* című töredékben leírtakkal: a korlátlan megismerési ösztönnek határt szabni a modern korban egyedül a művészet képes. Mítosz és vallás híján a modern korban a művészet képviseli azt a történetietlen erőt, amely határt szab a „történeti” tudományok korlátlan uralmának. *Az utolsó filozófus* című hátrahagyott feljegyzésében azt írja Nietzsche:

„Ma már *csak* a művészet képes a tudomány megzabolázására. Értéktételekről van szó, a tudást meg a sokat-tudást illetően. *Roppant feladat ez a művészet számára és roppant méltósággal ruházza föl ez a feladat a művészetet!*”²⁶⁷

A tudományok korlátlan tudásvágyát a művészi alakítóerő korlátozza és alakítja egységes kultúrává. Azonban a filozófia is fontos kultúra-alkotó szerepet kap: a metafizikáról

lemondott tragikus filozófiának össze kell kapcsolódnia a művészettel: „Roppant *művészi* erő szükségeltetik az ikonikus történetírással meg a természettudományokkal szemben. (...) A filozófus dolga, hogy *fölismerje, amire szükség van*, a művészé pedig, hogy *megalkossa* azt.”²⁶⁸ A tragikus filozófia célja tehát termékeny kritika gyakorlása: az önnön határait elérő megismerés önkritikája. Ez az önkritika azonban nem pusztá szkepszis, nem a tudás negációja, hanem a filozófia alapvető változása. A filozófia feladata ettől kezdve az, hogy az élet mély szükségleteire figyeljen, hogy a kultúra egészének szolgálatában álljon:

„A pompás művészi világban – hogy filozofáltak! Ha az élet eléri a teljességet, akkor megcsúnik vajon a filozofálás? Nem: az igazi filozofálás csak most kezdődik.”²⁶⁹

2. *Végő hálánk a művészet iránt: „szabad szellem” és művészet*

Az 1870-es évek végétől fokozottabb distanciatemtés figyelhető meg Nietzsche műveiben a művészettel, az esztétikai perspektívával szemben. Már nem úgy gondolja el Nietzsche a művészetet, mint ami egyedül alkalmas a „tudomány megzabolázására”, és így a metafizika egykori szerepének átvételére. Nietzsche ekkor a művészet szerepét abból a szempontból vizsgálja, hogy az hogyan járul hozzá a megismeréshez, a megismerő perspektívájához. Ennek az újfajta megközelítésnek jellegzetes megfogalmazásai találhatók az *Emberi – túlságosan is emberi* első kötetének negyedik fejezetében, amelynek címe *A művész és az író lelkéből*. A 160. aforizma a képzőművészet és az irodalom *felszínességével* foglalkozik. A művészet nem akar tudni a dolgok szükségszerűségéről, hanem csak mintegy a dolgok „bőrét”, felszínét képezi le: „A művészet az ember természetes tudatlanságából indul ki, *semmit nem tud* tulajdon belső világáról (sem a testről, sem a jellemről): a művészet nem fizikusok és filozófusok számára van.”²⁷⁰ A *tragédia születése* esztétikája revíziójának fontos lépése, hogy az *Emberi – túlságosan is emberi* az irodalmon és képzőművészen kívül a zenét is distanciával szemléli. A 215. aforizmában nem pusztán Schopenhauer zeneelméletének, hanem *A tragédia születése* metafizikus zenefilozófiájának is a kritikájáról van szó:

„Önmagában véve egyetlen zene sem mély és jelentéssel teli, nem szól az „akaratról”, a „magánvalóról”; az értelem ezt csak olyan korszakban képzelhette, amely a belső élet teljes terjedelmét meghódította a zenei szimbolika számára. Maga az értelem *vitte be* ezt a jelentést a hangzásba...”²⁷¹

Nietzsche *Vidám tudomány* című művében folytatja az *Emberi – túlságosan is emberi*-ben megkezdett módon a művészet és megismerés kapcsolatának újrafogalmazását. Ezt a kapcsolatot ábrázolja a maga összetettségében a 107. aforizma, amelynek címe *Végső hálánk a művészet iránt*:

„Ha nem írtuk volna jóvá a művészeteket és nem találtuk volna föl a valótlannak ezt a fajta kultuszát, akkor egyáltalán nem tudnánk elviselni a bepillantást az általános hamisságba és hazugságba, amely bepillantást most a tudomány nyújt nekünk – az örületbe és a tévedésbe mint a megismerő és érző létezés feltételeibe való bepillantást. A *becsületesség* következménye undor és öngyilkosság volna. Csakhogy becsületességünknek rendelkezésére áll egy olyan ellenhatalom is, amelynek köszönhetően kitérhetünk az efféle következmények elől: a művészet, mint a látszólagos iránti jó akarat. (...) Esztétikai jelenséggént a létezés még mindig *elviselhető* számunkra, és a művészetnek köszönhetjük, hogy szemünk és kezünk, de mindenekelőtt jó lelkiismeretünk alkalmas arra, hogy magunkat ilyen jelenséggé *tudjuk* alakítani.”²⁷²

Az aforizma szerint a művészet a kritikai, tudományos megismerés komplementere: a megismerés gyógyírját, kompenzációját nyújtja az embernek, s egyben felszabadítja őt az esztétikai önalakításban. Nietzsche a *Vidám tudományban* a középpontba állítja a *becsületességet* (*Redlichkeit*), ezt a modern, még „fiatal” erényt.²⁷³ A tudomány által bepillantást nyerünk az „általános hamisságba és a hazugságba” (*Unwahrheit und Verlogenheit*), az „örületbe és a tévedésbe” (*Wahn und Irrtum*) mint az érző és megismerő létezés feltételeibe, mondja Nietzsche. Ez a bepillantás éppen a modern megismerők becsületességének következménye. Az aforizma arra helyezi a hangsúlyt, hogy a művészet nem ellensége a megismerők *Redlichkeit*-jének, hanem éppen a becsületesség rendelkezésére álló *ellenhatalom*. Mindenekelőtt jó lelkiismeretünket adja meg a művészet ahhoz, hogy a világot s végül *magunkat* esztétikai jelenséggé alakítsuk. A művészetben ugyanis szabadon és teremő módon nyilvánulhat meg az emberi intellektust jellemző eredendő önelváltoztatás, ahogy már *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* gondolatmenete is megmutatta. A művészetben felszabadulva teremő játékká lényegül az emberi életet meghatározó hamisság és önelváltoztatás. Vagyis a művészet egy olyan perspektívát, *távlatot* nyújt, amely kiegészíti a metafizikával és a morállal leszámoló tragikus tudást, megszabadítja azt az undortól. Az aforizmban így fejezi ki Nietzsche ezt a mozzanatot:

„Időnként ki kell pihennünk magunkat, úgy, hogy kitekintünk és lepillantunk önmagunkra a művészet távlatából, nevetünk vagy sírunk *önmagunk felett*; fel kell

fedeznünk a megismerő szenvedélyünkben rejtőző *hóst* éppen úgy, mint a *bolondot*, derülnünk kell bolondságunkon, hogy bölcsességünkben derűsek maradhassunk”.²⁷⁴

„Eszttétikai jelenséggként a létezés még mindig *elviselhető* számunkra” – a fentebb idézett mondat összevethető *A tragédia születése* kulcsmondatával, amely a létezés esztétikai igazolásáról szól. Ott arról van szó, hogy a „létezés... esztétikai jelenséggként nyeri el *örök igazolását*”, [saját kiemelésem] itt arról, hogy a létezés esztétikai jelenséggként „még mindig *elviselhető* számunkra”. Az „örök igazolás” nyilvánvalóan metafizikai igénnyel fellépő kifejezés, a létet ugyanis igazolni kell, mégpedig *örök* igazolással. Eerre pedig *A tragédia születésének* szerzője szerint csakis az esztétikum képes – vagyis *nem* a vallás és az erkölcs, s ez is fontos összetevője *A tragédia születése* gondolatának. A „művészet színjátékában” – amelynek mi emberek alkotói nem, de szereplői lehetünk –, történik meg az „örök igazolás”. A *Vidám tudomány*ban ezzel szemben pusztán a létezés *elviseléséről* esik szó. A hangsúly áttevődik a megismerő „intellektuális lelkiismeretére”, amely lelkiismeret Nietzsche számára nem áll ellentétben az esztétikummal. Emlékezzünk vissza arra, hogy *A tragédia születése* szerint a tragikus megismerésnek egy ponton művészetbe kell átcsapnia. Itt azonban a megismerés nem válik művészetté: megmarad kritikai megismerésnek, csak kiegészül a művészet *távlatával*, a megismerés csak átmenetileg csap át művészetbe, hogy megpillantsa a megismerőt, s a benne rejlő *hóst* és *bolondot*. *A művészet a megismerő önismeretének és önformálásának eszközévé vált*. A művészet lehetővé teszi a létezés elviselését, amikor a megismerő belepillant az „örület és tévedés” világába. A művészet az örületnek és tévedésnek a másik arca, az örület és tévedés teremő felszabadítása, a megismerőnek mint hősnek és bolondnak a „karneváli” megünnepelése. Azonban a *megismerőnek* és nem a *művésznek* a megünnepelése. A megismerő a *Vidám tudomány*ban jól kivehető distanciát tart a művésztől. A „bolond” már nem a művész, hanem a filozófus, aki felszabadítja magában a művészi önalakítás erejét. *A tragédia születéséhez* képest a döntő különbség abban rejlik, hogy a *Vidám tudomány* a művészetre a becsületesség, az „intellektuális lelkiismeret” nézőpontjából tekint. Ez az intellektuális lelkiismeret lemond mindenféle metafizikai vigaszról, „megváltásról”, a „létezés igazolásáról”. De nem mond le a művészetéről, az esztétikai alakítás és önalakítás hatalmáról.

Az esztétikai önalakításnak a *Vidám tudomány*ra oly jellemző gondolata a nevezetes 299. *Mit tanuljunk el a művészekről* és a 290. *Egy a szükséges* című aforizmákbán karakteresen jelenik meg. A *Mit tanuljunk el a művészekről* már a címében is mutatja a distanciát: aki itt beszél, nem művész, hanem megismerő, s a művészi *optikát*, az élet

esztétikai jelenséggé alakítását kívánja eltanulni a művészekről. A művészeknél ez az alakító erő véget ér ott, ahol a művön túl az élet kezdődik, „mi azonban az életünk alakítói akarunk lenni, először is a legkisebb és leghétköznapiabb dolgokban”.²⁷⁵ „Mi”: ez a „szabad szellemeket”, a megismerőket jelöli, akikről a 107. aforizma is szól. Ugyanezt a problémát taglalja a 290. aforizma, amelynek középpontjában a jellemünknek „stílust adni” gondolata áll. Ezt a „ritka és nagy művészet”-et így jellemzi Nietzsche: „Az gyakorolja, aki mindent áttekint, amit természete erőben és gyöngeségben kínál és mindezt művészi tervbe illeszti, míg mindegyik művészetnek és ésszerűségnek nem látszik, még a hiba is elbűvöli a szemet.”²⁷⁶ Saját természetünk művészi tervbe illesztése által bontakozik ki tehát a jellem. A művészet tehát a jellem kiformalásának eszköze volna? A helyzetet ennél összetettebben látja az aforizmában Nietzsche. Azt írja, hogy „gyöngé és önmagukon uralkodni nem tudó szellemek gyűlölik a stílus kötöttségeit” és az ilyen szellemek önmagukat *szabad* (vad, önkényes, fantasztikus, rendszertelen, meghökkentő) természetként alakítják ki és értelmezik”. Az emberben rejlő művészi erő tehát egyaránt képes jellemünknek stílust adni és stílust törni, a jellemet megerősíteni és lerombolni. A *Vidám tudomány* 361. A *színész problémájáról* című aforizmája a *művész mint színész* problémáját elemzi. Az aforizma beszélője azt mondja, hogy nem tud megszabadulni gyanújától, hogy a *színész* a művészi egzisztencia kulcsa. A színész, akiben a hamisság jó lelkiismeretű, akiben a színlelés hatalomként robban ki – és a színlelés elnyomja a jellemet, olykor már egészen a megsemmisítésig.²⁷⁷ A színészi hajlam túltengése tehát ebben az esetben nem „stílust ad” a jellemnek, hanem elnyomja vagy egyenesen megsemmisíti azt.

Ilyen módon a megismerő és a művészi egzisztencia nemcsak kiegészítik egymást, hanem ellent is mondanak egymásnak. Ez termékeny ellentét, amely újabb és újabb küzdelmeket és szövetségkötéseket tesz lehetővé. A *Vidám tudomány* arra tesz javaslatot, hogy a megismerő fedezze fel a művészet optikáját, *távlatát*, bontakoztassa ki magában az esztétikai önalakítás erejét. Ez nem azt jelenti, hogy a szabad szellem váljon művésszé, neki megismerőként ki kell tartania hivatása, s főképpen becsületessége, intellektuális lelkiismerete mellett. Összefoglalásképpen azt mondhatjuk, hogy a *Vidám tudományban* Nietzsche számára a művészet a megismeréssel ellentétes, azzal küzdő, de azt mégis kiegészítő hatalom, amely lehetővé teszi a megismerő számára az esztétikai távlatot és a művészi önalakítást és ezzel a világbán általános „tévedés és örület” kreatív átalakítását.

IV.

A „keletkezés ártatlansága”: a változás, a lét (*Sein*) és keletkezés (*Werden*) fogalmainak átértékelése Nietzsche életművében

1. A „keletkezés ártatlansága”: Nietzsche Hérakleitosz- és Platón-értelmezése

Nietzsche egy 1883-as feljegyzésében így fogalmazta meg filozófiájának értelmét: „Mindig is a keletkezés *ártatlanságának* igazolásán fáradoztam.”²⁷⁸ A „keletkezés ártatlansága” nietzschei fogalmának megértéséhez a következőkben megkísérlem végigkísérni azt a folyamatot, ahogyan a változás, a lét (*Sein*) és keletkezés, létrejövés (*Werden*) filozófiai fogalmai átértékelődnek Nietzsche életművében *A tragédia születése* után. Először *A tragédia születését* követő bázeli éveket vizsgálom, amelyben Nietzsche a Platón előtti filozófusok metafizikáját tanulmányozta, majd rátérek a *Zarathustra* egy fontos metafizika-kritikát tartalmazó passzusára, majd a *Bálványok alkonya* felfogását vizsgálom meg lét és keletkezés viszonyáról.

*A világkonstrukciók antropomorfizmusok:*²⁷⁹ ez Nietzsche döntő jelentőségű meghatározása *A tragédia születését* közvetlenül követő években. „A tragikus filozófus számára az kerekíti ki a *létezés* képét, hogy a metafizikum csakis antropomorf alakban jelenik meg”,²⁸⁰ folytatódik a töredék. Antropomorf alakban: vagyis a művészetben, vagy – talán – egy újfajta filozófiában, amely felismeri önnön „tragikus” határait.

Nietzsche számára kétségtől a „Platón-előtti” görög filozófusok és Platón iskolája jelentette az 1870-es évek első felében a legfontosabb filozófiai-filológiai stúdiumot. Nietzsche az 1871 és 1876 közötti években intenzíven tanulmányozta a „görögök tragikus korszakában” alkotó filozófusokat. Terve szerint könyvet is akart írni róluk, a végül el nem készült könyvet *Filozófuskönyv* néven szoktak említeni.²⁸¹ Nietzsche tehát saját filozófiáját a görög filozófia teremtő asszimilációjával indította, ezért kezdetül innen a nietzschei változás-felfogás megvilágítását. A változás fogalmát illetően különösen fontos Nietzsche Hérakleitosz-értelmezése. A nietzschei Hérakleitosz-stúdiumok nagyon lényegesek abból a szempontból is, hogy segítenek megvilágítani a „keletkezés ártatlanságának” nietzschei fogalmát.

A metafizikai változás-felfogás öse az európai filozófiában kétségtelenül Hérakleitosz. „Ugyanazokba a folyamokba lépőkre más és más víz árad.”²⁸² Hérakleitosz 12. töredéke, a „panta rhei” tételeként híressé vált mondat döntő hatást gyakorolt az európai filozófiára. Közismert, hogy a fiatal Platónra hatással voltak Hérakleitosz – közvetítőkön keresztül megismert – tanai. Nietzsche számára fontos volt a Hérakleitosz-Platón viszony megvilágítása, hiszen Szókratészben és Platónban látta az európai filozófia megalapítóit. Így ír Platón és Hérakleitosz viszonyáról Arisztotelész a *Metafizika* első könyvében: „Ifjúkorában először Kratülosszal és Hérakleitosznak azzal a tanításával ismerkedett meg, amely szerint minden érzékelhető dolog állandó áramlásban van és nem létezik reájuk vonatkozó tudás; ezeket a nézeteket a későbbiekben is vallotta.”²⁸³ A Hérakleitosz-tanítvány Kratülosszal való találkozás volt tehát (Arisztotelész szerint) Platón alapélménye, és az érzékelhető dolgok állandó áramlásának tanát Platón „a későbbiekben is vallotta”, miután már nem volt Kratülosz- illetve Hérakleitosz-tanítvány. A Szókratész-szel való találkozás jelentette Platón számára a következő döntő hatást, folytatódik a *Metafizika* első könyvének szövege, Szókratész ugyanis „az etikában kutatta az egyetemeset és elsőként fordult figyelme a meghatározások felé”. Így Platón átvette Szókratész módszerét, és úgy gondolta, hogy „a meghatározások nem az érzékelhető dolgokra vonatkoznak, hanem más valamikre. Lehetetlen ugyanis, hogy az egyetemes meghatározás valami érzékelhetőre vonatkozzék, hiszen ezek örök változásban vannak. Így hát azokat a dolgokat, amelyekre a meghatározások vonatkoznak, ideáknak nevezte, és azt állította, hogy az érzékelhető dolgok az ideákról és az ideákkal való kapcsolatuk következtében kapták a nevüket.” Platón számára tehát mindvégig érvényes volt Hérakleitosz egy bizonyos értelmezése, amelyet kiegészített az egyetemesre és a logoszra vonatkozó kutatás. Ez a kutatás az egyik kikristályosodását az ideák tanában kapta meg.

Hérakleitosz és Platón viszonyát – Platónról tartott egyetemi előadásaiban – úgy látja Nietzsche, hogy Platón lényegében félreértette Hérakleitoszt. Hérakleitosz változásról szóló alapvető mondásának ugyanis többféle értelmezése lehetséges:

„Ha azt mondjuk, minden dolog anyaga szakadatlan változásban van, akkor ez azt jelenti, hogy minden dolog szakadatlanul megújítja részeinek az állagát: ha azt mondjuk, minden egyes dolog elmúlik, és egyetlenegy sem marad meg, akkor ez annyit jelent csupán, hogy egyetlen dolog egyéni létezése sem tart örökké, még akkor sem, ha hosszú időn keresztül változatlan marad.”²⁸⁴

Nietzsche szerint Platón tévedése az, hogy az első interpretációt fogadta el: „Így persze mindenféle minőségi és térbeli tartósság teljességgel kiveszne a világból, és valóban igaz volna az, amit Platón a hérakleitisták nézetének nevez, hogy tudniillik egyetlen dolog sem ez vagy amaz, hanem csak szakadatlanul ezzé vagy azzá válik. *Ez Platón interpretációja. Ennyiben a hérakleitisták követője*”,²⁸⁵ hangsúlyozza Nietzsche. Hérakleitosz viszont *nem* ezt tanította, hanem azt, hogy

„mivel semmi sem maradandó, ezért nincsenek végső célok sem, amelyek felé minden törekszik szakadatlan tökéletesedésben. A természet ténykedése a fazekaséhoz hasonló, aki különféle figurákat és teremtményeket formál az agyagból, majd ismét összegyúrja az egészet. *Semmi sem maradhat definitive állandó, tanítja Hérakleitosz.*”²⁸⁶

Ez ismét Nietzsche kiemelése. A félreértés oka Nietzsche szerint az, hogy Platón Kratülosz közvetítésével ismerte meg Hérakleitosz filozófiáját. Kratülosztól származik az a következtetés, amit Platón Hérakleitosznak tulajdonít: „Minden folyásban van, következésképpen nem lehetséges az érzéki dolgok lényegét illető megismerés”.²⁸⁷ Ez vezette kétségbeesett szkepszishez a fiatal Platont, amelyből Szókratész tanainak segítségével remélt kiutat találni.

Mi is volt tehát valójában Hérakleitosz tanítása, különös tekintettel a keletkezésre? Erről Nietzsche eredeti és fontos értelmezést adott, amely segít a számunkra közel kerülni a változásról vallott saját felfogásához is. *A filozófia a görögök tragikus korszakában* című írásában Nietzsche azt mondja, hogy Hérakleitosz volt az a görög filozófus-zseni, akinek alapvető intuíciója éppen a létrejövés, keletkezés (*Werden*) világának szemlélése volt. Nietzsche szerint Hérakleitosz tanai kettős tagadást tartalmaznak:

„Először is tagadta, hogy létezik két teljesen különböző világ, amiket Anaximandrosz kénytelen volt feltételezni; nem választotta külön a fizikai világot a metafizikaitól, a meghatározott kvalitások birodalmát a definiálhatatlan meghatározatlanság birodalmától. Ez után az első lépés után immáron nem is lehetett visszatartani egy jóval merészebb tagadástól: magát a létet tagadta.”²⁸⁸

Tehát először is fizikai és metafizikai világ kettősségét tagadja Hérakleitosz filozófiája, majd – ennek folyamányaként is – a változatlan, múlhatatlan létet tagadja. „Semmi mást nem látok, csak keletkezést”, vallja Hérakleitosz. Bár Nietzsche úgy gondolja, hogy az első lépés is

kockázatos, de nem rejti véka alá a véleményét, hogy a második lépés alapjaiban rendíti meg az emberi létezést.

„Az örök és egyedüli keletkezés (*Werden*), az a teljes változékonyság, ahogyan minden valóságos dolog állandóan csak hat, keletkezik, de nem létezik, ahogy ezt Hérakleitosz tanítja, szörnyű és bénító elképzelés, hatásában leginkább azzal az érzéssel rokon, mint amikor valaki földrengéskor elveszíti bizalmát a szilárd talajban.”²⁸⁹

Itt érdemes először is arra figyelmeztetni, hogy Nietzsche a fenti sorokkal nem a platóni értelmезést fogadja el.²⁹⁰ Utalni kell arra is, hogy Nietzsche ebben az írásában a kultúra és az élet szempontjából vizsgálja a filozófiát, hasonlóan ahhoz, mint ahogy *A történelem hasznáról és káráról* című korszerűtlen elmélkedés is az élet szempontjából vizsgálja a történelmi tudatot. A görög filozófia, ahogy a görögök filozofáltak, Nietzsche számára *nem* filozófiai tanaikat igazolja, hanem *a filozófiát magát*, annak létjogosultságát a – gazdag és hatalmas – élet részeként. A filozófia ennek a teljes és hatalmas életnek a védője és ösztönzője volt a görögöknél. De hogyan teljesítette vajon ezt a feladatot Hérakleitosz változásról szóló tana?

Hérakleitosz mégis képes volt, folytatja Nietzsche, „az örök és egyedüli keletkezés”, a teljes változékonyság hatását „önnön ellentétére, valami magasztosra és boldogító csodálkozásra”²⁹¹ változtatni. De milyen módon? *A filozófia a görögök tragikus korszakában* című ifjúkori írás Hérakleitoszról szóló része így zárul:

„Mostantól örök szemlélői vagyunk annak, amit ő észrevett, a *keletkezésben megnyilvánuló törvény és a szükségszerűségben rejlő játék tanának* [*die Lehre vom Gesetz im Werden und vom Spiel in der Nothwendigkeit*]: ő húzta fel a legnagyobb színjáték függönyét.”²⁹²

Nem véletlenül kerül ide a drámából vett hasonlat: a tragédia ontológiai alapjairól van szó, azokról a filozófiai kérdésekről, melyeket már a német idealizmus is felvetett: a *Werden* (létrejövés, keletkezés) elgondolásáról, ezzel összefüggésben a világban lévő küzdelem és ellentmondás jelentőségéről (ennek alapját nevezi Nietzsche *distanciának*). Mindezekre a kérdésekre egy olyan metafizikai választ ad Hérakleitosz, ami Nietzsche szerint abban foglалható össze, hogy a világ sokféle kvalitása mögött nem áll örök lényeg, és nem is érzékeink csalódása hozza létre ezeket, nem: „a világ Zeusz játéka”. A világról mint kozmikus játékról alkotott elképzelés lehetővé teszi egy ellentmondásokkal, harccal, „rosszal” teli világ elképzelését, anélkül, hogy egy ilyen világot, illetve a benne résztvevőket morálisan kellene

megítélnünk. „Van-e bűn, jogtalanság, ellentmondás, szenvedés ezen a világon? Igen, kiáltja Hérakleitosz, de csak a korlátolt ember számára, aki a dolgokat külön-külön és nem együtt szemléli, ám nincs a *contuitív* istennek; számára minden ellentét harmóniába egyesül”.²⁹³ És így folytatja a gondolatot Nietzsche:

„Egyedül a művész és gyermek játéka jön létre és múlik el, épül és pusztul örökké azonos ártatlansággal, mindenfajta morális járulék nélkül ezen a földön. (...) Nem gonoszság, hanem a mindig újraeledő játékosztön hoz létre más világokat. A gyermek egyszer csak félredobja játékát; ám hamarosan ártatlan szeszéllyel nekilát újra. De amint építeni kezd, szabályosan, belső törvények szerint kapcsol, illetve mindent össze és formál mindent át. Így csak az esztétika embere szemléli a világot, aki a művész és a műalkotás létrejöttének példáján tapasztalta meg, hogyan lehet mégis törvény és igazság a sokféleség harcában, hogy áll a művész szemlélődőn a műalkotás fölött és egyben munkálva benne, hogyan kell párosulni a műalkotás megtermékenyítésére szükségyszerűnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának.”²⁹⁴

A fentiekben a Hérakleitosz 53. töredékének értelmezéséről van szó: „Idő gyermek, aki játszik ostáblát: gyermekkirályé az uralom”.²⁹⁵ Ebben a töredékben gyermek játékához hasonlítja az *Aiónt* Hérakleitosz, de ezt Nietzsche *esztétikai* szempontból értelmezi. A Plátón előtti filozófusokról szóló előadás-jegyzeteiben így fogalmaz: „Mivel művészietlen ember volt [Hérakleitosz], ezért a gyermekjátékhoz folyamodott. Itt ártatlanság van, mégis van létrehozás meg rombolás. (...) Merőben esztétikai világszemlélet ez.”²⁹⁶ Egy olyan keletkezésről (*Werden*) van szó, amelyet a játék, illetve a művészi alkotás analógiájára képzelhetünk el – ezért lehet *ártatlan* a keletkezés, vagyis a létrejövés és a pusztulás, az alkotás és a rombolás „játéka”. Ezzel Nietzsche egyik alapgondolatához jutottunk el. Ez a felfogás alternatívát jelent mind a *teleologikus*, mind a *morális* világszemlélettel szemben. Ezek a világszemléletek ugyanis megfosztják *ártatlanságától* a létezést, a keletkezés és a pusztulás világát. De mit is jelent ez voltaképpen?

„Mindig is a keletkezés *ártatlanságának* bizonyításán fáradoztam”, idézem fentebb Nietzsche töredékét. Nietzsche Hérakleitosz-értelmezésének fényében tárult fel most a szokatlan kifejezés értelme. A „keletkezés ártatlansága” gondolatának problémáit a továbbiakban az életmű fontos szövegeiben kísérlem meg bemutatni: először a *Zarathustrában*, ahol a „bosszú szellemével”, mint az ember eddigi legjobb elgondolásával konfrontálódik Nietzsche, majd a *Bálványok alkonyában*, a könyvnek az „igazi világ” megsemmisüléséről szóló híres passzusban.

2. Zarathustra kísérlete: megváltás a „bosszú szellemétől”

A *Zarathustra* című műben Nietzsche új fénybe helyezi a „keletkezés ártatlanságának” kérdését, és radikális megoldási kísérletet jelent be. „Második megoldásom az összes *bűn*-fogalom objektív értéktelensége volt”²⁹⁷ – mondja a fentebb idézett töredék. A *boldogságos szigeteken* című fejezetben ezt mondja Zarathustra:

„Feltevés az isten: ámde én azt akarom, hogy a ti feltevések teremtő akaratotokon túl ne hatoljon. (...)

Gondolat az isten, mely elgörbíti az összes egyenest, és megpörget mindent, mi nyugton áll. Hogyan? Talán bizony tovatűnt az idő, és minden mulandó hazugság csupán? (...)

Gonosznak mondom én mind és emberellenesnek: az Egység és Teljesség és Mozdulatlanság és Telítettség és Múlhatatlanság efféle tanításait!

A Múlhatatlanság – mindéig hasonlat csupán! (...)

A legjobb hasonlatok viszont az időről és létrejövésről (*Werden*) szóljanak: a mulandóság dicsérete és igazolása legyen mindahány!”²⁹⁸

Miért nevezi vajon Nietzsche *emberellenesnek* ezeket a metafizikai tanokat, kiemelten a Múlhatatlanság tanát? Mert az ember „teremtő akaratát” gátolják meg. Ahogy *Az ön-fölüljárásról* című fejezet mondja: „Aki pedig teremtő kell legyen jóban és gonoszban: bizony mondom megsemmisítő kell legyen az elébb, értékek szétverője. A legfőbb gonosz így tartozik hát a legfőbb jóhoz: ez pedig a jó, amely teremtet. ...”²⁹⁹ De vajon mennyiben gátolja a teremtő akaratot az „isten”, a Múlhatatlan létezése? Vajon nem éppen ennek hiánya gátolja azt? Például az élő mítosz hiánya, a transzcendens inspiráló jelenlétének a hiánya vagy akár a metafizikai bizonyosságok hiánya? Maga Nietzsche is felteszi ezeket a kérdéseket már az 1870-es évek első felében. A *tragédia születésében* például még arról ír, hogy „mítosz híján oda lesz minden kultúra természetes alkotóereje: mert csak mítoszok övezte horizont zár szoros egységgé valamely kultúrát, tereli ugyanazon mederbe egész folyamatát, minden mozgalmát.”³⁰⁰ A *történelem hasznáról és káráról* című második korszerűtlen elmélkedés megmutatja, hogy Nietzsche pontosan tisztában van az emberi egzisztencia „Múlhatatlanra” szomjazó szükségletével. Ebben az írásban a „történelembetegségre” két gyógyszert (illetve „ellenmérget”) ajánl Nietzsche: a *történetietlenséget* és *történelemfelettséget*. A történetietlenség a *felejtési-tudás* (ami alkotni-tudás, hiszen az alkotás a történetietlen

pillanatban történik meg) művészetét jelenti, a történelemfeletti hatalmak pedig felülemelik az embert a szüntelen létrejövés zajlásán: ezek a *művészet* és *vallás*.³⁰¹ A *Zarathustrának* ezen a pontján mégis úgy tűnik, hogy a vallás (illetve a metafizika), e történelemfeletti hatalom szemben áll a teremtor emberi akarattal. Hogyan gondoljuk el ezt?

A megváltásról című fejezetben Nietzsche akarat és változás konfliktusát állítja a középpontba – ebben gyökeredzik szerinte a metafizika emberellenes tana a „Múlthatatlanságról”. Itt először Zarathustra vallomását hallhatjuk, aki „akaratnak és teremtornek embere, maga a jövő és híd a jövőbe – és ó, jaj, egyszersmind nyomorék is e hídön”.³⁰²

„Ugyan miként viselhetném el ember voltomat, ha nem volna költő és talányok megoldója az ember, ha nem volna a véletlennek megváltója ő! Megváltani az elmúltakat, és »Így akartam!«-má újjáteremteni minden »Megesett«-et – ezt nevezném csak megváltásnak én!”

Az ember szemben áll az idő végtelenjével, a megesett történések sokaságával, amelyek töredékesek és esetlegesek. Maga az ember hullik szét saját esetleges történetére. Nietzsche (illetve Zarathustra) számára nem lehet már összerakni a múlt eseményeit valamely vallás vagy metafizika egységében: „Úgy járok-kelek én az emberek között, miként a jövő töredékei közt: töredékei közt ama jövőnek, melyet látok.”³⁰³ Zarathustra a hídon áll, amely a jövőbe vezet, de még ő maga is „nyomorék” ezen a hídon. Azonban a teremtor akarat követeli az értelemadást, a „véletlen megváltását”. Ezért „költő” Zarathustra, vagyis ezért *művész*, aki képes a teremtor alakításra, történelemfelettségre pozitív értelemben.

„Az akarat megszabadít” – tanítja Zarathustra már *A boldogságos szigeteken* című fejezetben is. Az akarat vezet az ön-fölülműláshoz, de „fogoly még maga az akarat is”, mondja Zarathustra. Ugyanis „nem bír visszafelé akarni az akarat; hogy nem bírja megtörni az időt és az idő vágyait – az akarat legmagányosabb bánata ez.”³⁰⁴ Az akarat nem képes visszafelé akarni, nem tudja megváltoztatni a már megtörténtet. Valami megtörtént, ami már megváltoztathatatlan, ami jóvátehetetlen. Az akarat nem képes visszafelé hatni, nem tudja megváltoztatni a megtörténteket. E miatt a tehetetlenség miatt bosszút áll. De miben áll a bosszú?

„Ez, igen, ez a *bosszú* maga: az akarat undor-fonákja az idővel és minden időbeli »Megesett«-tel szemben.”³⁰⁵

„Diess, ja diess allein ist *Rache* selber: des Willens Widerwille gegen die Zeit und ihr
»Es war«.”

A bosszú tehát „des Willens Widerwille”, az akarat ellenszenve, undora az idővel és az időbeli megesettl szemben, ahogy Nietzsche később mondja, az akarat örülete. „A *bosszú szelleme*: barátaim, ez volt eddigelé az ember legjobb elgondolása; ahol pedig szenvedés volt, ott lennie kellett büntetésnek is.” A „bosszú szelleme” tehát a bosszúból keletkezik, de túlnő azon. A bosszú szelleme volt eddig „az ember legjobb elgondolása”, mondja Nietzsche. Mi ez az elgondolás? Ez az elgondolás a bűn és a büntetés nézőpontjából interpretálja a mulandó földi életet: „Minden mulandó, tehát minden rá is szolgált a mulandóságra!”³⁰⁶ állítja. Ez az elgondolás ahhoz az európai metafizikához tartozik, amely Nietzsche szerint leértékeli a mulandót, és ezen az úton végül elérkezik a pesszimizmushoz, ami Schopenhauernél megváltásként a teremő akaratától való megszabadulást hirdeti meg. Nietzsche számára ez a metafizika lényegében *platonizmus*, amiben a „bosszú szelleme” munkál, a Múlhatatlan felértékelése a mulandóval szemben. „Az idővel szemben érzett legmélyebb undor azonban nem a földinek pusztá leszállításában áll. A legmélyebb bosszú Nietzsche számára abban az elgondolásban áll, amely időn túli ideákat abszolútként tételez, amiken mérve az időbelinek önmagát kell leszállítania tulajdonképpen nem-létezővé.”³⁰⁷ – ragadja meg Nietzsche elgondolását Heidegger tanulmányában.

A fejezet jellemző módon befejezetlenül zárul. Zarathustra szerint az egyetlen megoldás az akarat megtanítása arra, hogy így szóljon: „De hiszen így akartam! Így fogom akarni!”³⁰⁸ Ez a „megbékélésnél is magasabbrendű” aktus azonban nem következik be, helyette a fejezet végén ott a kérdőjel, hogy képes-e erre a gesztusra valaha is az akarat. Vajon nem mond-e ellent az akaratnak mindig is az idő és a változás, vajon nem szükséges-e ez a konfliktus? Nem a „bosszú szelleme” az egyetlen megoldás, amit Nietzsche az ember eddigi legjobb elgondolásának nevez, vagyis a mulandó és változó leértékelése?

Zarathustra, útjának ezen a szakaszán még nem képes tovább lépni az akarat és az idő mély konfliktusát illetően. Mégis körvonalazódik Zarathustra célja: az akarat felszabadítása a bosszú, az „akarat undor-fonákja” alól. A „bosszú szelleme” volt ugyanis az ember eddigi legjobb elképzelése, a bosszú szelleme határozta meg a vallást és a metafizikát. Nietzsche szerint nem elég ez utóbbiak tanait megcáfolni, hanem magát az akaratot kell megváltani a konfliktusból. Ez akkor lehetséges, ha megtanítjuk az akaratot arra, hogy hogyan tudja elfogadni a változás világát, majd végül ennél is többre, vagyis hogy hogyan legyen képes „visszafelé akarni”.

3. Bálványok alkonya: mi marad, ha megsemmisül az „igazi világ”

A filozófusok fő idioszinkráziája, mondja a *Bálványok alkonya* a filozófiai észről szóló részében, hogy a keletkezéstől elválasztott létben, a testtől elválasztott megismerésben hisznek. Fő jelszavuk: „Ami van, nem lesz; ami lesz az *nincs*...”³⁰⁹ („Was ist, wird nicht; was wird, ist nicht...”) Megfosztják a dolgokat történeti mivoltuktól, de ezek után csak pusztá fogalom-bálványokat tartanak a kezükben. „Hajdan a változást, a váltakozást, a keletkezést (*Werden*) általában a látszólagosság bizonyítékának tekintették, annak jeleként, hogy itt lennie kell valami félrevezetőnek.” Ma éppen megfordítva látjuk, mondja Nietzsche, vagyis az érzeki, változó világot látjuk valóságosnak és az ész fogalmait szemléljük kritikával. Az ész előítélete ugyanis arra kényszerít, hogy „egységet, azonosságot, tartamot, szubsztanciát, okot, dologiságot, léteet tételezzünk, és ez von minket a tévedésbe, mégpedig szükségszerűen kényszerít a tévedésre”.³¹⁰ Így a nyelv, elsősorban a fogalmi nyelv kritikájára van szükség. Láthatjuk tehát, hogy amíg Platón a logoszhoz, a meghatározásokhoz fordult, hogy az általánosat és a változatlant megtalálja, addig Nietzsche a nyelv kritikájába kezd, hogy megtámadja azt, amit az ész előítéleteinek hív.

A fő előítélet pedig a keletkezéstől, a változástól elválasztott létezés Nietzsche szerint. Ez a látszólagostól elválasztott, „igazi világ” genezise. Erről szól a *Bálványok alkonya* nevezetes *Hogyan lett végül mesévé az „igazi világ”, Egy tévedés története*³¹¹ című fejezete. A fejezet az „igazi világ” eszméjének történetét mondja el – ennek háttérében nyilvánvalóan feltételeznünk kell, hogy az igazi világot megkülönböztetik a látszólagos világtól. A történet első pontja szerint: „az igazi világ a bölcs a jámbor és az erényes ember számára érhető el –, ő él benne, *ő ez a világ*.” Nietzsche szerint ez a tiszta platóni változata az igazi világ tanának. A második lépcsőben az eszme kereszténnyé válik: „Az igazi világ most elérhetetlen, de be van ígérve a bölcseknek, jámboroknak, erényeseknek (»a bűnösnek, aki bűnhődik«).” Most nem kísérem tovább a folyamatot, csak arra a pillanatra, az átértékelés pillanatára koncentrálok, amelyre a történet kifut:

„Az igazi világot felszámoltuk: milyen világ maradt meg? Talán a látszólagos?... De nem! *Az igazi világgal a látszólagost is felszámoltuk!*”

Ezt a pillanatot nevezi Nietzsche *délidő*nek, amely „a leghosszabb tévedés vége; az emberiség tetőpontja”. Mi történik ebben a pillanatban, amelyet Nietzsche máshol az „értékek átértékelésének”, vagy „minden érték átértékelésének” nevez? Az igazi világ – ez eddig a

látszólagos világgal való ellentétében határozódott meg. Mi volt a látszólagos világ? A „változás, a váltakozás, a keletkezés” világa. Ezzel szemben állt a lényegiségek és ideák teljes, létező és nem változó, nem keletkező, „múlhatatlan” világa. „Ami van, nem *lesz*, ami *lesz*, az *nincs*” – állította eddig a (dogmatikus) filozófia. Amint tehát megszűnik a létezés változatlan és múlhatatlan világa, megszűnik az ezzel szembeállított látszólagos világ is, a változások világa. Nem állunk kívül a változások világán, tehát nincsen ahhoz képest külső viszonyítási pontunk. De ekkor megnyilatkozhat a változások világa a maga teljességében, megmutatkozhat az a lét, amely immár nem különíthető el a változás világától, hanem annak a „léte”. Megfordíthatjuk tehát a filozófia eddig általános mondatát, és mondhatjuk: „Ami van, az *lesz*, ami *lesz*, az *van...*” Nietzsche így ír a *Jómadár herceg dalai Goethehez* című költeményében: „Egyként játék világ / a látszat, s lényege: – / Örökös balgaság / *minket* kever bele!”³¹²

Vajon egzisztenciális szempontból milyen ez a világ? Ez a világ a tiszta keletkezés világa volna, az, amelyet Hérakleitosz kapcsán Nietzsche „szörnyű és bénító elképzelésnek nevezett”? De Nietzsche új értelmet ad a lét fogalmának. Innentől kezdve a létezés nem válik el a keletkezéstől és változástól, hanem annak beteljesedése, megdicsőülése, igazolása. Az alkotó ember feladata nem a Múlhatatlan kiemelése a mulandó áramából, hanem a mulandó, a keletkezés *igenlése*. Az affirmáció, ami a tulajdonképpeni *ismétlés* Nietzsche számára, a változást igenli a maga ártatlanságában. Hérakleitosz a keletkezés rémületes világát nagyszerű világgá változtatta: kozmikus játéknak tekintette, megpillantotta benne a keletkezés ártatlanságát. Zarathustra pedig azt mondja:

„Bizony mondom, áldás és nem káromlás, ha úgy tanítom: »A véletlen ege, az ártatlanság ege, a ki-tudja-miért ege, a szertelenség ege feszül minden dolgok fölött.«
»Ki tudja miért« – ez a legősibb nemesség a világon; én minden dolgoknak visszaadtam ezt, és megszabadítottam őket rabságából a célnak.”³¹³

V.

„Én – az mindig valaki más”: a költészet (*poieszisz*) újraértelmezése Rimbaud-nál és Nietzsche-nél

„az Ön szubjektív költészete mindig rettentően ízetlen marad. Egy nap, remélem – s még hányan remélik ugyanezt –, megtalálom az Ön elvében az objektív költészetet...”³¹⁴

„A lírikus »énje« tehát a létezés mélyeiből hallatja hangját: az újabb esztétika értelmében vett »szubjektivitása« képzelődés”³¹⁵

Nietzsche így számol be *Önkritika-kísérletében* *A tragédia születése* létrejöttének körülményeiről:

„Bármi szolgálhatott is e kérdéses könyv alapjául: elsőrendű és nagyon vonzó kérdésnek kellett annak lenni, ráadásul mélységesen személyes kérdésnek is – tanú erre az idő, amelyben létrejött, amelynek *ellenére* létrejött, az 1870–71-es német-francia háború felkavaró időszaka. Miközben a wörthi csata dőreje végigmorajlott Európa fölött, a töprengő és a talányok barátja, akinek az jutott, hogy e könyv szülőatyja legyen, ott ült valahol az Alpok egyik zugában, roppantul eltöprengve és talányokon tépelődve, következőképpen igen gondterhelten és gondtalanul is egyszersmind, és papírra vetette gondolatait a *görögökről* – a magvát annak a különös és nehezen megközelíthető könyvnek, amelynek e kései előszót (vagy utószót) szentelnünk kell. Néhány hét még: s ott találta magát Metz falai alatt, továbbra sem szabadulva a kérdőjelektől, amelyeket a görögök és a görög művészet állítólagos »derűje« mellé kirakott; míg végül a legmélyebb feszültség ama hónapjában, midőn Versailles-ban a békéről érkezttek, ő is békére jutott önmagával, és egy frontról hazahozott betegségből való lassú lábadozása közepette végérvényesen megszilárdult benne *A tragédia születése a zene szelleméből*.”³¹⁶

Nietzsche a német-francia háború kitörésekor (1870. július 19-én) a *Dionüszoszi világnézet* című tanulmányán, *A tragédia születése* egyik legfontosabb előzményén dolgozik, majd

szabadságoltatja magát, hogy részt vehessen a háborús eseményekben. Ugyanakkor, amikor a fiatal filológus-professzor Nietzsche a német hadseregben szanitécként a csatatéren holttesteket és sebesülteket szedett össze, (és az *Önkritika-kísérlet* elmondása szerint a „görög derű” kérdésségén töprengett), a tizenhat éves Arthur Rimbaud elszökött szülővárosából, Charleville-ből, amelynek ostoba hazafiasságát elviselhetetlennek érezte. Rimbaud így írt a charleville-i „hadi” helyzetről volt gimnáziumi tanárának, Georges Izambard-nak: „Ijesztők az újra uniformisba bújó nyugdíjas szatócsok! Elképesztő, hogy milyen pikánsak ezek a jegyzők, üvegesek, adószedők, asztalosok, és az összes bendő, az összes pocakos, amint flintájával a szíve fölött honvéd-őrjáratosdizik Mézières kapuinál; szűkebb hazám fölkel!... De én jobb szeretem ülte látni; az én elvem az: csizmádat se mozdítsd!”³¹⁷ Rimbaud ezután több alkalommal elszökött a kisvárosból, s eljutott Párizsba és Belgiumba is. A párizsi kommün idején valószínűleg nem, de előtte, 1871 februárjában ismét Párizsban tartózkodott. 1871. május 13-án és május 15-én – miközben Párizsban még folynak az utcai harcok – megírta *A látnok leveleit*, amelyekben meghirdette új poétikáját.

Nietzschét is mélyen érintették a francia-német háború és a kommün eseményei. Nietzsche azonban a német kultúra újjászületését kezdettől fogva nem a politikától, hanem a művészetől, a wagneri zenedrámától várta. Ezen nem változtattak az 1871-es év történelmi eseményei sem, ezt mutatja a könyv ez év végén megírt, Richard Wagnernek ajánlott előszava. Ebben Nietzsche polemikusan leszögezi, hogy műve nem valamiféle hazafiúi felbuzdulást képvisel, és az élet komolyságát korántsem a politikai eseményekben, hanem a művészetben látja. Ennyiben is igazat adhatunk Nietzschének, aki utólag úgy fogalmazott, hogy műve annak a történelmi korszaknak az *ellenére* jött létre, amelyben megszületett. Akárcsak Rimbaud, Nietzsche sem nacionalista szemszögből szemlélte a háború eseményeit, s a német győzelmet sem pozitívan ítélte meg (már ekkor sem). A párizsi kommün eseményei azonban hatással voltak Nietzschére is – a nagy társadalmi földrengés előjelét vélte felismerni bennük. 1871 májusában az a rémhír érkezett Párizsból Németországba, hogy a kommün felkelői kifosztották és lerombolták a Louvre-t (bár valójában csak tűzvész volt a Tuileriákban). 1871. május 27-én Wilhelm Vischer-Bilfinger tanácsosnak küldött levelében – amelyben kimentti magát, hogy miért marad távol az egyetemi bizottsági ülésről – Nietzsche leírja, hogy milyen mély hatást tett rá az esemény:

„Az elmúlt napok hírei olyan szörnyűek voltak, hogy végképp nem tudom már tűrhető kedélyre hangolni magam. Micsoda semmiség a tudós a kultúra ilyen földrengéseihez képest! Micsoda parányinak érzi magát ilyenkor az ember! Egész életét és ereje

legjavát arra fordítja, hogy jobban megértse és megmagyarázza a kultúra egy szakaszát; de mit ér e hivatás, ha egyetlen boldogtalan nap elhamvaszthatja e korszakok legnemesebb dokumentumait! Életem legrosszabb napja ez!”³¹⁸

Nietzsche tehát a magaskultúra értékeit féltette a szociális forradalom jövődő barbárságától. (Ebben az időben írja le sorait arról, hogy „Nincsen félelmetesebb, mint egy barbár rabszolgarend, amely megtanulta, hogy létezését igazságtalannak tekintse, és arra készül, hogy nemcsak önmagáért, de minden nemzedékért bosszút álljon.”³¹⁹) Rimbaud – aki Proudhot, Saint-Simont olvasott, és (mára elveszett) kommunista alkotmánytervezetet írt 1871 elején – a kommün mellett állt, és mélyen megvetette a kommünt leverő ellenforradalmat. Azonban bizonyos értelemben róla is elmondhatjuk, hogy a *korszak ellenében* hozta létre a műveit: *A látnok leveleiben* a történelmi, sőt politikai események hatása alatt, de Rimbaud is a *művészet* lényegi fordulatát, a költészet újjászületését hirdette meg. Amíg azonban a korszak ellenében írott 1870-es évekbeli műveiben Nietzsche a *kultúra* megújulásába vetette reményét, Rimbaud a szociális forradalom gondolköréhez csatlakozva a *munka* értelmének visszanyerésében reménykedett, s a költészet és a cselekvés új kapcsolatát ebből a szempontból gondolta el.

Történelemszemléletükben rokon vonás, hogy mindketten érzékelték a történelem *tektonikus* mozgásának *fenséges* voltát. Nietzschét a (feltételezett) történelmi kataklizmában megmutatózó fenséges tapasztalata rendítette meg a Tuileriák égésekor, és ez a tapasztalat határozta meg Rimbaud-nak az egész életművét – még a direkt politikai utalásokkal már egyáltalán nem élő *Színvázlatok* darabjait is. Mindkét szerző mély kritikával szemlélte az 1870-es évek európai kultúráját: az 1871-es versailles-i császárválasztás után Nietzsche fokozatosan búcsút vett a német művészet megújulásába vetett reményeitől: „a német szellem, amelyben nemrég még megvolt az akarat, hogy uralkodjék Európa fölött, amelynek megvolt az ereje hozzá, hogy vezesse Európát, végrendeletileg és végérvényesen... *leköszönt*, és egy birodalomalapítás pompázatos ürügyén végrehajtotta a középszerbe... való átfordulását”³²⁰ – emlékezik a történelmi eseményre maró gúnnyal az *Önkritika-kísérletben*. Nietzsche az 1870-es évek végétől már „jó európaiként” többre becsülte a francia modernség irodalmát, mint a németek mindenesetül provinciálisnak érzett kultúráját. Rimbaud, miután csalódott a költészet és társadalom radikális megújulásának reményében, az *Egy évad a pokolban* című művében mondott búcsút a költészetnek, és elhagyta a III. köztársaság Franciaországát és Európát is.

A történelmi időszak véletlenszerűnek is nevezhető egyezésén kívül Nietzsche és Rimbaud művei között semmiféle közvetlen kapcsolat, hatásösszefüggés nincsen. Nietzsche

ismerte és elismerte a modern francia irodalom fontos alakjait: Baudelaire, Flaubert, Zola, Sainte-Beuve és más szerzők formálták a modern művészetről alkotott képét. Rimbaud műveit nem ismerhette, ugyanis ezek a művek szerzőjük életében nem jelentek meg (az *Egy évad a pokolban* kivételével, ami azonban nem jutott el az olvasókhoz). Nietzsche és Rimbaud tehát egymástól függetlenül fogalmazták meg látomásukat az európai kultúra újjászületéséről egy válságos történelmi korszakban – Rimbaud a költői programját bejelentő *A látnok leveleiben*, Nietzsche a művész-metafizikát megfogalmazó *A tragédia születésében*.³²¹

A két mű közötti legfontosabb rokon vonást a romantikus költészetfelfogás meghaladására törekvő líraelméletükben látom. Ez ugyanakkor azt is jelenti, hogy ezer szállal kapcsolódnak a romantikához, amellyel szemben meg akarják határozni önmagukat. Közös vonás a költészet – Nietzsche kifejezésével – *dionüszoszi* felfogása, a költészetnek a zenével és a drámával rokon műfajként történő bemutatása. Ez a görög költészet mitikus-rituális formákból való kialakulásának felidézését is jelenti, és törekvést a görög költészet „ismétlésére”, „meghaladó utánzására”.

Átfogó értelemben elmondható, hogy mindkét mű egyedülálló radikalitással veti fel a művészet jelentőségének kérdését korukban – a mítoszt nélkülöző, vagyis „isten halála” utáni korszakban. Ismeretes, hogy Hegel *Az esztétikai előadásokban* bejelenti „a művészet végét”, kimondja, hogy a művészet a modern korban ránk nézve elveszítette abszolút jelentőségét: „A művészet előttünk már nem számít a legmagasabbrendű módnak, melyben az igazság existenciává teremti magát.” – mondja Hegel. „Remélhetjük ugyan, hogy a művészet egyre tovább emelkedik és tökéletesedik majd, de formája többé már nem a szellem legmagasabbrendű szükséglete.”³²² A művészet jelentősége a modern korban kérdésessé válik: Nietzsche és Rimbaud is mélyen érintettek Hegel megállapításának igazságában. A művészet szellemi jelentőségének kérdésessé válását egyben a kultúra, a szellemi élet egészét érintő válságként fogják fel és élik át. A művészet válságának és megújulásának helyét mindketten a költészetben – pontosabban a zene-költészet-dráma hármasságában – látják. *A tragédia születése* a tragédia zenei-költői alapját hangsúlyozza, s a költészetet elsősorban dionüszoszi művészetként értelmezi. Emlékezzünk arra is, hogy a művészet metafizikai jelentőségéről szóló rész a mű szerkezetében éppen a líráról szóló (az 5.) szakasz végén található. Mindez nem véletlen, mert Nietzsche éppen a líra kapcsán mutat rá a schopenhaueri – valamint a romantikus és idealista – esztétika alapvető problémáira. Rimbaud pedig *A*

látok leveleiben meg akarja haladni a romantika és a parnassizmus „szubjektívnek” látott költészetfelfogását és egy gyökeresen új esztétikára törekszik.

A következőkben azt kísérlem megvilágítani, hogy *A látok leveleiben*³²³ Rimbaud milyen módon ábrázolja a költészet megújulásának programját, és ezt hasonlítom össze *A tragédia születése* líraelméletével. Rimbaud számára – akárcsak Nietzsche számára – az európai költészet szülőhazája Görögország:

„Minden antik költészet a görög költészetbe torkoll. Harmonikus élet. – Görögországtól a romantikáig – középkor – csak írástudók vannak és rímfaragók. (...) Görögországban, ahogy mondtam, vers és lant a *Cselekvés* ütemére lépnek. Utána zene és rím csak játék lesz és mulatság.”³²⁴

„Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque; Vie harmonieuse. – De la Grèce au mouvement romantique, – moyen âge, – il y a des lettrés, des versificateurs. (...) En Grèce, ai-je dit, vers et lyres *rythment* *L'Action*. Après, musique et rimes sont jeux, délassements.”

A fenti idézetben lényeges a romantika mozgalmának és a görög költészet hagyományának együttes kiemelése. Ugyanis a klasszicista *imitációval*, (ami döntően a görög művészet latin imitációjához kapcsolódik), szembeállítható a *mimézis* romantikus felfogása, ami a görögök utánzását állítja a középpontba. Így jellemzi a mimézisnek ezt a felfogását Lacoue-Labarthe: „A latin típusú imitációt, ami a római birodalom óta historikus – és abban az értelemben historikus, hogy a görög kultúra *eredményeit*, a műveket állítja maga elé mintául – fel kell cserélni azzal az imitációval, ami eredeti a görögségnél és ami teremtő és önteremtő hatalmukat jelenti, képességüket a véghezvitelre, erejüket a formálásra. A *poiémata* imitációja helyébe a *poiészisz*, (...) utánzását kell állítani.”³²⁵ Rimbaud a romantikának ehhez a hagyományához kapcsolódik, amelynek Nietzsche is örököse. Lacoue-Labarthe arra utal, hogy Nietzsche *A történelem hasznáról és káráról* című mű végén szembeállítja a görög kultúrának, mint „új és jobbított *phüszisz*nek”³²⁶ a fogalmát a kultúra római fogalmával, amelynek mi is örökösei vagyunk. (A modern kultúrát Nietzsche „dekoratív kultúrának” nevezi, ugyanis ez a kultúra pusztán az *élet dekorációja*.) Nietzsche a görögökkel kapcsolatban éppen azt emeli ki, hogy bár a legkülönbözőbb kulturális hatások érték őket, azokat képesek voltak göröggé formálni. A görög kultúra szinte mindent Egyiptomból és más keleti népektől vett át, de a görögök mégsem váltak utánzóvá, mert plasztikus erejükkel sajátját tudták formálni az átvettét. Ebben a zsenihez hasonlitanak, ilyen értelemben mondja Nietzsche, hogy „a görög a zseni a népek közt”.³²⁷ Ezért a görögök utánzása Nietzsche

számára paradox módon azt jelenti, hogy elutasítjuk a görögök (latin eredetű) imitációját – vagyis, hogy nem utánozzuk, hanem „meghaladjuk” a görögöket:

„Egy olyan kultúra, amely a görög után fut, semmit sem tud *teremteni*. Jóllehet az alkotó mindenhonnan kölcsönvehet és táplálkozhat. Így hát csak alkotókként... mondhatunk valamit a görögökből magunkának.”³²⁸

Rimbaud élet és költészet elválaszthatatlan kapcsolatát emeli ki a görögöknél: „vers és lant a *Cselekvés* ütemére lépnek” („En Grèce, vers et lyres *rythment L'Action*”). Mindez utal a görög mítosz és művészet (például a tragédia) meghatározó szerepére a görög polisz életében. A görög költészettől a romantikáig ezzel szemben „csak írástudók vannak és rímfaragók” („nem tréfa ez és nem paradoxon”, teszi hozzá Rimbaud). Költők, ebben a korszakban egyszerűen nem léteztek, mondja provokatívan és ironikusan a szöveg – talán az egy Racine kivételével (s Racine neve is mutatja, hogy a „költészetet” milyen tág értelemben fogja fel Rimbaud):

„Az egyetemes értelem mindig természetesen hintette el eszméit; az emberek összeszedték e szellemi gyümölcsök egy részét: velük cselekedtek, belőlük írtak könyveket; így ment a dolog, amíg az ember nem vált önmaga alakítójává, nem ébredt még fel, vagy nem merült el még egészen a nagy álom teljességében. Hivatalnokok, írók: szerző, alkotó, költő, ez az ember még sose létezett!”³²⁹

„L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées, naturellement; les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau: on agissait par, on en écrivait des livres: telle allait la marche, l'homme ne se travaillant pas, n'étant pas encore éveillé, ou pas encore dans la plénitude du grand songe. Des fonctionnaires, des écrivains: auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé!”

A verset pusztán a rímek játékának tartották, a költészetet a szórakozással vagy az írással keverték össze. A költészet valódi újjászületése akkor történik meg, amikor valaki „önmaga alakítójává” válik, ekkor lesz az írástudóból és rímfaragóból *alkotó, költő*. A valódi költő, akinél dal és cselekvés egységet alkot, Rimbaud számára *látnok*. A Rimbaud által elgondolt látnok azonban különbözik a romantika és a parnaszizmus költőideáljától. A látnok-költő döntő ismertetőjegye, hogy felfedezi az újat „eszmében és formában egyaránt”, és ezzel tovább lép a költészet szubjektív felfogásától az „objektív költészetig”.

Rimbaud Georges Izambard-nak írt levelében kifogásolja Izambard „szubjektív” költészetét, és felrója neki, hogy nem képes eljutni az „objektív” költészethez:

„az Ön szubjektív költészete mindig rettentően ízetlen marad. Egy nap, remélem – s még hányan remélik ugyanezt –, megtalálom az Ön elvében az objektív költészetet...”³³⁰

„votre poésie subjective sera toujours horriblement fade. Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective...”

Az „objektív költészet” koncepciója értelmezhető egyrészt a költő társadalmi funkciójának szempontjából. A polémia Izambard-dal a társadalmi hasznosság és a *munka* értelme körül forog. „Munkás leszek” – Rimbaud ezzel a költő feladatát érinti, és azt ugyanazzal a szóval jelöli, amellyel a párizsi munkásságot is. (Később is „rettentő munkások”-ról beszél a látnok-költők kapcsán.) A szubjektív költészet pusztán kedvtelés és időöltés – ezzel szemben az objektív költészet egységet alkot a cselekvéssel, s ez nem pusztán „társadalmi hasznosságot” jelent, sőt, ellentétes mindazzal, amit általában véve ezzel a szóval jelölnek. Rimbaud törekvésével rokon Nietzsche kultúrkritikai szándéka, aki *A történelem hasznáról és káráról* című korszerűtlen elmélkedésben kritizálja a kor *bensőségességét*: „a modern ember legsajátabb tulajdonsága, a figyelemreméltó ellentét egy olyan benső, amelynek semmiféle külső, és egy olyan külső közt, amelynek semmiféle benső nem felel meg. (...) Az a tudás, amelyet éhség nélkül, sőt szükséglete ellenére, mérték nélkül vesz magába, nem hat már mint kifelé hajtó, átalakító tényező, hanem rejtve marad valamilyen kaotikus belvilágban.”³³¹ Ez a kaotikus belvilág valójában a kor „bensőségessége”. A bensőségesség lényege tehát a kor görög értelemben vett *poiésisz*re való képtelensége, vagyis arra, hogy a befogadott tudást és tapasztalatot ugyanakkor kifelé ható alakító erővé változtassa.

Az Izambard-nak írott levél „objektív” költészet-koncepciójában lényegi jelentőséggel bír a *költői én* szerepének átértelmezése: „Ha a régi fajankók nem csupán hamis értelmezését találták volna az ének, akkor most nem kellene kisöpörnünk azt a millió csontvázat, amely időtlen idők óta halmozza homályos értelmének termékeit, kérkedve azzal, hogy ő a szerző.”, vezeti be a témát Rimbaud. A Paul Demenynek írt levélben így hangzik a költői én nevezetes definíciója:

„Mert ÉN – az mindig valaki/valami más. Ha a réz egyszer csak arra ébred, hogy kürt lett belőle, abban nem ő a hibás. Előtte nyilvánvaló: külön személyként vagyok jelen gondolataim kibomlásánál: nézem, hallom őket: húzok egyet a vonóval: a szimfónia a mélyben kezd mozdulni, vagy egyetlen szökkenéssel kiperdül a színre.”³³²

„Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène”.

A Georges Izambard-nak írott levélben lényegében ugyanígy hangzik az alapgondolat: „ÉN – az mindig valaki/valami más. Hát tehet róla a fa, hogy hegedű lett belőle...” Egy fontos mondat azonban található ebben a levélben, ami a Demény-nek írt levélből hiányzik: „Nem helyes azt mondani: én gondolom. Úgy kellene mondani: engem gondolnak.”³³³

Kettős metamorfózisról van szó a fentiekben: először a réz kürtté (a fa hegedűvé) válik, a második mozzanatban azután a kürt vagy hegedű megszólal, hanggá, szimfóniává válik. (Gondolhatunk akár a görög szó etimológiai értelmére, *szimfónia* = együtthangzás, összhang.) Az „anyag” tehát médiummá lesz, hogy megszólaltassa a harmóniát. Rimbaud költészetfelfogását jellemzi, hogy *zenei* metaforát használ, amikor a költészet lényegéről beszél. De mi köze ennek az én-hez?

A költői én – akárcsak *A tragédia születésében* – *médium*: „nem tehet róla a fa, hogy hegedű lett belőle”. Az első átváltozás azt jelenti, hogy a költő „személyes énje” formálódó anyaggá vált. (Ez úgy történik meg, hogy a költő megismeri a saját lelkét és munkál rajta.) Ugyanezt fejezi ki a szójáték, hogy az „én gondolom” kifejezést felváltja az „engem gondolnak”. A kürt mint zeneszerszám, mint médium a zene megszólaltatója: *az átváltozott létezés a látomás médiumává lesz*. A gondolatok az átváltozott állapotban spontán módon, „maguktól” lépnek elő: „húzok egyet a vonóval: a szimfónia a mélyben kezd mozdulni, vagy egyetlen szökkenéssel kiperdül a színre”.

„ÉN – az mindig valaki/valami más”: *költővé válni azt jelenti, hogy megtapasztaljuk az ént mint más/másikat, az én folytonos mássá válását*. Ez a költői érzékenység elemei tapasztalata: úgy szólalni meg – nem önmagáról, hanem én-ként – hogy az én: mindig valaki (valami) más. Nem „én más vagyok” („je suis autre”), mint Rousseu-nál,³³⁴ hanem „ÉN – az mindig valami más” („Je est un autre”). Az én-nel szemben teremtetett distanciáról van szó, ami a romantikus bensőségesesség bírálatát is jelenti.

A látnok-költő Rimbaud-féle koncepcióját érdemes összehasonlítani *A tragédia születésének* líraelméletével. Emlékezzünk vissza, hogy a mű 5. fejezetében Nietzsche azt a kérdést veti fel, hogy miként lehetséges a lírikus, mint művész, a lírikus, aki én-t mond. Hogyan ragadható meg ez az én, a lírikus én-je, akkor, ha elutasítjuk a líra szubjektív

műfajként való felfogását³³⁵ – teszi fel a kérdést Nietzsche. A kérdés a schopenhaueri esztétika kontextusában vetődik fel. Schopenhauer a *lírikust* egyfajta kevert lénynek, az akarat és a tiszta szemlélet csodálatos elegyének tekinti. Ezt a megoldást Nietzsche azonban rossz kompromisszumnak tekinti, ugyanis „ez az ellentét, a szubjektív és az objektív, amellyel még Schopenhauer is (...) a művészetet felszabdálja, úgy, ahogy van, teljesen idegen az esztétikától”.³³⁶ A lírikus énje tehát nem azonos az empirikus-reális ember énjével, a művész *médium*. A lírikus képei tehát önmaga objektívációi, a költő „önmagát mint e világ mozgó középpontját »ennek« mondhatja: csak hogy ez az Én nem az éber, az empirikus-reális ember énje, hanem az egyetlen ténylegesen létező és örök, a dolgok lényegi alapján nyugvó Én.”³³⁷ A lírikus a legkevésbé sem „szubjektív” vágyait fejezi ki, hangsúlyozza Nietzsche: „A lírikus »énje« tehát a létezés mélyeiből hallatja hangját” („Das »Ich« des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins”).³³⁸ Amikor a lírikus „ént” mond, ez mindannyiszor a létezés dionüoszosi mélységéből/szakadékból hangzik fel.

Nietzsche a líráról szóló fejezetet azzal zárja *A tragédia születésében*, hogy a művészetről való egész eddigi tudásunk, tehát teljes esztétikánk illuzórikus. A költészet szubjektív művészetként való felfogása pedig a modern esztétika alapvető tévedése. Nietzsche a lírikusról szóló fejezet végén azt írja, hogy a művészi nemzés aktusában a géniusz „önmagát nézheti, egyszerre szubjektum és objektum, egy személyben költő, színész és néző”. „Elöttem nyilvánvaló: külön személyként vagyok jelen gondolataim kibomlásánál” – mondja Rimbaud. Egy személyben költő, színész és néző – Rimbaud is pontosan ezt fejezte ki *A látnok leveleiben* a költő és a költészet születéséről. És Rimbaud is ezen a ponton támadja az eddigi esztétikát – amely szerinte félreértette a költészetet.

Bár az én „mássá válása” spontán folyamat, Rimbaud hangsúlyozza, hogy a legnagyobb kihívásokat jelentő egzisztenciális tapasztalatról van szó. Rimbaud a következőkben három egymást követő fázisban tárgyalja az objektív költészethez vezető utat: 1. az önmegismerés, és az érzékek felszabadítása, 2. az „ismeretlenhez” való elérés, 3. a nyelv megtalálása az új, az ismeretlen kifejezéséhez.

A lelkünk megismerése és művelése a legkevésbé sem iskolás feladat. Ennek döntő lépése a levél szerint, hogy a költő

„hosszú, roppant, meggondolt munkával *összefűti összes érzékeit*. A szeretet, szenvedés és örömet minden formáját; megkeresi önmagát, kimer magából minden mérget, és csak azok sűrített lényegét tartja meg magának.”³³⁹

„Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.”

Az érzékek összezavarása, Nietzsche kifejezésével élve, „dionüszoszi” művelet, melyben felhasad a principium individuationis apollóni elve. A különböző érzéki területek közötti szokásos kapcsolatok megszűnnek és újak létesülnek a „szinesztézia” elve szerint. Határátlépés ez, az (apollóni) tükör összetörése: „képzeld el egy embert, aki keléseket ültet el és ápol az arcán”, mondja Rimbaud. A lelkünk „szörnyeteggé válik”: ahogy az arcvonásokat megbontják a kelések, úgy bontja meg a lélek természetes rendjét ez a rettenetes kísérlet. Azonban ez a határátlépés nem öncélú, hanem azzal rokon, amit Nietzsche *A tragédia születésében* a dionüszosziban rejlő „letargikus elemnek” nevez: „A dionüszoszi elragadtatottság állapota ugyanis az, hogy tartama alatt a létezés valamennyi megszokott korlátja és határa leomlik, bizonyos letargikus elemet is tartalmaz, amiben minden elmerül, amit a személyiség a múltban átélt.”³⁴⁰

Ebben a rendkívüli állapotban nyert megismerés érkezik el az *újhoz*, vagy a látomáshoz, az ismeretlen feltárásához. A költő tragikus-heroikus módon megtapasztalja a szenvedést, a betegséget és a bűnt, és így „tudóvá” válik. Amit Rimbaud az új megismerésének nevez, az Nietzsche kifejezésével „dionüszoszi megismerés”. Rimbaud a levelekben számon kéri a költőn az *újat*, vagyis „eszmében és formában egyaránt” az *igazság* feltárását. „Új virágokat, új csillagokat, új húsokat, új nyelveket akartam felfedezni!”³⁴¹ – mondja az *Egy évad a pokolban* extatikus nyelve. Rimbaud messzemenő öntudatot és tudatosságot követel meg a művésztől, ugyanis „a mű az énekes megénekelt és *megértett* gondolata”³⁴² – de ez a tudatosság a *dionüszoszi-tragikus megismerés* tudatossága.

A költő az összes érzék összezavarásával, ami „kimondhatatlan szenvedés”-sel jár, „legfőbb dolgok Tudójává” lesz, „mert elérkezik az *ismeretlenhez!*”³⁴³ Az „ismeretlen” Rimbaud számára a költő „látomása”, ami túl van a jelenségek felszínén, ahogyan a tudat általában leképezi azokat, túl a fogalmaink által ismertté tett világ bizonyosságán. Az ismeretlen felfedezője, a költő tehát valóban „túzzabló”, ahogy Rimbaud mondja, vagyis *Prométheusz*, aki bűnt követ el a megismeréssel, és rettentő veszélynek teszi ki magát.

„Elérkezik az ismeretlenhez, s mikor végül főlőrülten, már elveszítené látomásainak értelmét, egyszerre megpillantja őket!”³⁴⁴

„Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !”

Emlékezzünk vissza a fentebbi réz-kürt-szimfónia metamorfózisra. Ez most kibontható – nietzschei kifejezésekkel – a dionüszoszi és apollóni vonatkozásában: a költő az „érzékek összezavarásának” dionüszoszi folyamata után (ezt Nietzsche „misztikus önlemondás- és egységállapotnak”³⁴⁵ nevezi *A tragédia születésében*) megpillantja *látomásait*, művészete apollóni beteljesedését. E látomások *értelme* azonban nem adott – mert az „ismeretlen” olyan határterület, ahol nincsen meg a rögzített jelrendszerek biztonsága. Ezért ezen a határterületen meg kell hogy pillantsa látomásainak *értelmét*, hogy később közölhesse azokat. Az új ábrázolásának felelőssége az ő vállán nyugszik:

„meg kell éreztetnie másokkal, hallhatóvá, tapinthatóvá kell tennie felfedezéseit; ha annak, amit *onnan* felhoz, formája van, akkor formát kell adnia; ha formátlan, akkor azt kell adnia, a formátlanságot. Nyelvet kell találnia.”³⁴⁶

Nyelvet kell találnia – vagyis amit el kell mondania, látomását, arra még *nincsen* nyelv. Éppen ez a nyelvtől való megfosztottság az, ami mindennél erősebben kényszeríti majd a nyelvet, a kifejezés keresésére. Nietzsche kifejezéseivel a „dionüszoszi” folyamatnak világos „apollóni” hasonlatban kell kicsúcsosodnia – Rimbaud végig hangsúlyozza a tudatosság fontosságát a művészetben (mint már említettem, számára a költészet „az énekes megénekelt és *megértett* gondolata”).

Rimbaud *A látnok levelei*-ben a jövő költője kutató, az ismeretlen felfedezője. A „szerző, alkotó, költő” az ember, aki „felfedezi magában a költőt”, a poiészisz erejével „önmaga alakítójává válik”, *felébred, vagy még jobban elmerül a nagy álom teljességében*.³⁴⁷ A költő „igazsága” pedig a dionüszoszi költői folyamatból kibomló *látomás értelmeként* jelölhető meg. A görög művészet legfontosabb jellemzője a polisz életével való egysége, hogy a „Cselekvés ütemére lépett”. Az új költészet – amely, mondja Rimbaud „egy kicsit újra a görög költészet kora lesz” – „többé nem a Cselekvés ütemére fog járni; hanem *előtte*”.³⁴⁸ Ez a jelentőségteljes elmozdulás azt fejezi ki, hogy az új költészet, amely a görög költészet *visszatérte*, a költő reményei szerint egyben *meg is haladja* azt. Emlékezzünk vissza, hogy Nietzsche azt hangsúlyozta a görögök utánzásával kapcsolatban, hogy „csak alkotóként... mondhatunk valamit a görögökből magunkénak.”

VI.

Átváltozó átváltozás: művészi mimézis és filozófia kölcsönhatása *A tragédia születésétől a Zarathustráig*

A következőkben nem irodalom és filozófia külső kapcsolatáról lesz szó, mondjuk irodalmi és filozófiai művek vagy szövegek egymásra gyakorolt hatásáról, hanem irodalom és filozófia viszonyáról a filozófián, filozófiai szövegeken belül. Nem általában véve az irodalom és a filozófia viszonyáról van szó, hanem egy drámai forma, a tragédia jelentőségéről a filozófia számára. Ez a problematika a német spekulatív-dialektikus gondolkodásra nyúlik vissza, Schelling, Hölderlin és Hegel munkáira – a „tragikus filozófiájának” első felbukkanása Schelling *Levelek a dogmatizmusról és a kriticizmusról* 1795–96-os szövegének utolsó darabjában található. Ez a mű taglalja először filozófiai, spekulatív problémaként a tragédiát, és ezt Peter Szondi³⁴⁹ a fenti megnevezéssel különbözteti meg „a tragédia poétikájától” (melynek alapszövege természetesen Arisztotelész *Poétikája*). A tragédiáról és tragikusról való filozófiai gondolkodásnak tehát nyilvánvalóan nem Nietzsche műve a kezdete. Az első, mértékadó megformálása azoknál a görög filozófusoknál, Platónnál és Arisztotelésznél történt meg, akik (Heidegger szerint)³⁵⁰ a nyugati esztétika alapfogalmait meghatározták. Ezt a fonalat veszik fel a német filozófiában, esztétika és filozófia eredendő összetartozására emlékezve. Így azt mondhatjuk, hogy a „tragédia poétikája” megkülönböztethető ugyan a „tragédia filozófiájától”, de a kettő mégis mélyen összekapcsolódik egymással.³⁵¹ Esztétika és filozófia összetartozása azonban még nem azonos művészet és filozófia összetartozásával. Ugyanis a művészet és a filozófia közötti versengés és viszály is meghatározója a görög kezdeteknek. Nietzsche mindkét hagyománynak, a tragédia poétikájának és a tragikus filozófiájának is örököse, egyben kísérletet tesz e két hagyomány meghaladására, felújítva ismét művészet és filozófia, művészet és igazság ősi vitáját.

Írásom azt tárgyalja, hogy a *mimézis* problémájának nietzschei újragondolása *A tragédia születésében* miképpen hat tovább az életműben és határozza meg azokat a fogalmakat és formákat, melyekben ez a filozófia kifejlődik és kifejeződik. Így nemcsak tárgyam a filozófia és irodalom kölcsönviszonya, hanem értelmezésem módja maga is irodalom és filozófia határán egyensúlyozik, ugyanis az irodalmi elemzéshez hasonlóan metaforák nyomvonalán halad, vagy legalábbis olyan fogalmakén, amelyek folyton

metaforikus kontextusba kerülnek. A következőkben először apollóni és dionüszoszi művészet kettősségével foglalkozom majd. Ezek után a művészi mimézis nietzschei felfogását kívánom megvilágítani *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásból származó fogalompár, a *Darstellung* és *Verstellung* segítségével. A mimézist érintő másik kulcsszó az *átváltozás*, a *Verwandlung* alapvető szerepet kap *A tragédia születésében*, majd átkerül a *Zarathustrába*. Itt az a folyamat érdekel, ahogyan egy esztétikai fogalom az új kontextusban egzisztenciális jelentést nyer. Tehát elsősorban *A tragédia születése* korszaka és a *Zarathustra* korszaka közötti kapcsolódási pontokat rajzolom meg a művészi mimézis szempontjából.

A filozófia a görögök tragikus korszakában című 1873-as írás Hérakleitoszról szóló része így zárul: „Mostantól örök szemlélői vagyunk annak, amit ő észrevett, a *keletkezésben megnyilvánuló törvény és a szükségszerűségben rejlő játék tanának* [die Lehre vom Gesetz im Werden und vom Spiel in der Nothwendigkeit]: ő húzta fel a legnagyobb színjáték függönyét.”³⁵² Nem véletlenül kerül ide a drámából vett hasonlat: a tragédia ontológiai alapjairól van szó, azokról a filozófiai kérdésekről, melyeket már a német idealizmus is felvetett: a *Werden* (létrejövés, keletkezés) elgondolásáról, még mélyebben a világban lévő harc és ellentmondás jelentőségéről (ennek alapját nevezi Nietzsche *distanciának*).³⁵³ Mindezekre a kérdésekre egy olyan metafizikai választ ad Hérakleitosz, ami Nietzsche szerint abban foglalható össze, hogy a világ sokféle kvalitása mögött nem áll örök lényeg, és nem is érzékeink csaldódása hozza létre ezeket, nem: „a világ Zeusz játéka”. És így folytatja a gondolatot Nietzsche:

„Egyedül a művész és gyermek játéka jön létre és múlik el, épül és pusztul örökké azonos ártatlansággal, mindenfajta morális járulék nélkül ezen a földön. (...) A gyermek egyszer csak félredobja játékát; ám hamarosan ártatlan szeszélllyel nekilát újra. De amint építeni kezd, szabályosan, belső törvények szerint kapcsol, illetve mindent össze és formál mindent át. Így csak az esztétika embere szemléli a világot, aki a művész és a műalkotás létrejöttének példáján tapasztalta meg, hogyan lehet mégis törvény és igazság a sokféleség harcában, hogy áll a művész szemlélődőn a műalkotás fölött és egyben munkálva benne, hogyan kell párosulni a műalkotás megtermékenyítésére szükségszerűnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának.”

Nyilvánvaló, hogy az utolsó sorokban az „esztétika emberének” említésekor *önmagára* és nem Hérakleitoszra céloz Nietzsche (mint ahogy az egész gondolatsor inkább nietzschei, hiszen Hérakleitosz 53. töredékében *gyermek* játékaról³⁵⁴ és nem művészről van szó):

Nietzsche az, aki a művész és a műalkotás, a tragédia létrejöttének példáján tapasztalja meg A tragédia születésében a keletkezésnek és törvénynek, szükségszerűségnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának az egyesülését és ő az, aki mindebben megpillantotta az anti-szókratikus, nem teleologikus és nem morális, hanem tragikus világmodellét. Így Nietzsche első filozófiai könyvének, amely a mimézis kérdésének újragondolását kíséri meg, metafizikai tétje van: „én a művészetben ennek az életnek a legmagasabb feladatát, voltaképpen metafizikai tevékenységét látom” – adja meg a mű alaphangját a Richard Wagnernek ajánlott Előszó.

Mit jelent a mimézis újragondolása Nietzsche első könyvében? *A tragédia születésében* Nietzsche a természet két „művészöszönét” nevezi meg, melyek „utánzásával” minden művész alkot: ezek, mint ismeretes, az álom és a mámor. A természet mindkettőben kiteljesít bennünket, egészszé, teljessé teszi tapasztalatainkat. Így mindkettő gyógyító erő, egyben veszélyforrás is. A fő különbséget a két erő között Nietzsche abban látja, hogy míg az álom a „szép látszat” segítségével segít megóvni az egyéniség határait, addig a mámor határátlépést jelent. Nietzsche a szövegben (idézőjelben, tehát distanciával) utal az arisztotelészi mimézisre: „A természet e közvetlen alkotó állapotaival szemben minden művész »utánzó«, mégpedig vagy az álom apollóni, vagy a mámor dionüszoszi művésze, vagy végezettel – mint például a görög tragédiában – egyaránt művésze a mámornak is, az álomnak is”.³⁵⁵ Nietzsche tehát a művészet két alapvető formáját különbözteti meg, melyek között roppant ellentét áll fent; az apollóni szemléletes művészetet (*Kunst des Bildners*) és a zene dionüszoszi, nem szemléletes művészetét (*unbildlichen Kunst der Musik*). A mimézis két módjáról van szó³⁵⁶ tehát: az egyik a képi-szemléletes, a másikat éppen az tünteti ki, hogy teljességgel nélkülözi a képet. Az egyes művészeti ágakon belül az apollóni és a dionüszoszi bonyolult összjátéka érvényesül, sommásan mégis mondhatjuk, hogy Nietzsche az első kategóriába sorolja a képzőművészetet és az epikus művészetet, a másodikba a zenét és a lírát, és a drámában a kettő egyesül. A görög tragédia (és a wagneri zenedráma) mint az emberi kultúra legmagasabb rendű kibontakozása, a legteljesebb módon egyesíti magában a mimézis e két szembenálló módját.

A művészi mimézis nietzschei értelmezését most egy ebből korszakból származó másik írás fogalmai alapján kísérem meg bemutatni. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című tanulmányban Nietzsche úgy jellemzi az embert – pontosabban az emberi intellektust – mint az önelváltoztatás (*Verstellung*) mesterét:

„Az intellektus, mint az individuum önfenntartásának eszköze, leginkább az önálcazásban [*Verstellung*] mutatja meg, mire képes; (...) Az önelváltoztatásnak ez a művészete [*Verstellungskunst*] az emberben éri el a csúcspontját: itt ugyanis a megtévesztés, a hízlegés, a csalás és ámtítás, a hát-mögött-beszélés, a reprezentálás, az idegen tollakkal ékeskedés, a maszkirozottság, a mindent leplező konvenció, a mások és önmagunk előtt való színészkedés – egyszóval az egyetlen láng, a híúság körüli szüntelen körözés – olyannyira szabály és törvény, hogy jöszerevel nincs fölfoghatatlanabb, mint hogy miképpen támadhatott az emberekben tiszta és valódi ösztön, igény az igazság iránt.”³⁵⁷

Az emberi egyéniség tehát az intellektust mindenekelőtt a *Verstellung*, tehát az eltolás és elállítás, elváltoztatás, a felismerhetetlenné tétel, a színlelés céljára használja. A *Ver-stellung* ebből a szempontból szembeállítható a *Dar-stellung*-gal, ami valaminek a megmutatkozását, kifejeződését, ábrázolását jelenti. Nietzsche nyomán viszont azt lehet mondani, hogy a *Darstellung* folyamata magában rejtja a *Verstellung* mindenkorai lehetőségét, sőt: egész egyszerűen a *Dar-stellung* maga egyben *Ver-stellung*, az ábrázolás elváltoztatás. Az egyéniség – ami *A tragédia születésében* a törekeny bárkában ülő magányos hajós schopenhaueri képében jelenik meg – mindenekelőtt és többnyire az elváltoztatásra (mint színlelésre) használja intellektusát. Ez Nietzsche meggyőződése, ezért a provokatív hang, amellyel kikezdi az ember „naiv” öncsalását (amit az emberi intézmények tekintélye mindenkor nagy gonddal véd és igazol). Ebből a szempontból is értelmezhető a *túlzás* (*hiperbola*) retorikai alakzata Nietzschénél. Fontos megérteni, hogy Nietzsche miért viselkedik retorikai szempontból ellenkezőképpen, mint a filozófusok többsége, akik legalább kiindulópontként szívesen utalnak konszenzusos állításokra. Freuddal szólva, az ember *nárcizmusáról*³⁵⁸ van szó, ezt kezdi ki, sérti fel a hangvétel, amelyben Nietzsche e tanulmány kezdetén elmondja a csúfondáros kis mesét az ember nevű faj tiszavirág-életű felemelkedéséről, majd gyors pusztulásáról. Ezt a nárcizmust Nietzsche a fenti szövegben „híúságnak” nevezi, amely körül az ember megbűvölt pillangóként mindig is köröz.³⁵⁹ Az ember „híúságát” azonban *nem morális* értelemben ítéli el Nietzsche, hiszen a tanulmányban a *Verstellung* mozgását minden emberi cselekedetben, a művészetben is éppúgy feltárja, mint a tudományban:

„Az ember maga pedig legyőzhetetlen hajlandóságot érez arra, hogy megcsalassa magát, s határtalan boldogság tölti el, ha a rapszódos epikus meséit mint valóságot adja elő neki, vagy ha a színjátékban a színész még királyibban adja a királyt, mint

amilyen az a valóságban. Az intellektus, az elváltoztatásnak e mestere [*Meister der Verstellung*], addig szabad s levétetik róla egyébként örökösen ránehezedő rabszolgájárma, amíg hitegethet, anélkül, hogy *ártana*, s ilyenkor ünnepli szaturnáliáit. (...) Mindarra, amit most tesz, az elváltoz(tat)ás [*Verstellung*] jellemző, amiképpen korábbi cselekvésére az eltorzulás [*Verzerrung*] nyomta rá bélyegét.”³⁶⁰

Darstellung és Verstellung dialektikájának ábrázolásával Nietzsche a mimézis platóni-arisztotelészi problémáját eleveníti fel. Ez a probléma igen közel áll a görög, a platóni kérdésfeltevéshez. (A „szofista” alakjának platóni kutatásával is kézenfekvő a párhuzam az „igazság és *hazugság*” kérdésfeltevésével – figyeljünk fel rá, hogy *nem* igazságról és *hamisságról* van szó.) Emlékezzünk rá, hogy Platónnál a művészi mimézis *megtévesztő ereje* miatt kerül kritika alá. A művészet úgy tűnteti fel, mintha rendelkezne tudással, de valójában ez nem így van. A színjátékban a színész hiába tűnik úgy, hogy „még királyibban adja a királyt”, valójában nem bír tudással arról, hogy mit jelent királynak lenni, nem tud a király ideájáról. A megtévesztés emberi társadalomra legveszélyesebb esete Platón szerint éppen ez a fajta „megszemélyesítő utánzás”. Nietzsche-nél a művészi mimézis platóni kritikájának újraértelmezéséről van szó. Az intellektus, amely általában az emberi „hiúságot”, vagyis a világ emberközpontú, akár egyéni, akár közösségi, de mindenképpen „nárcisztikus” fölfogását szolgálja, a művészetben levetheti rabszolgajármát, felszabadul, mintegy szaturnáliáját üli. Ha nem morális szempontból tekintünk a mimézisre, a művészi mimézis eredendőbb, mint a mimézis bármely más formája. S a szövegben Nietzsche finom megkülönböztetéssel él: ez a felszabadult elváltoztatás (*Verstellung*) megkülönböztetendő az eltorzulástól (*Verzerrung*), amely a tanulmány szerint éppen a világ fogalmi behatárolásának jellemzője.³⁶¹ Kétféle elváltoztatásról van tehát szó: az egyik a művészi, „felszabadult” elváltoztatás, a másik a fogalmi eltorzító elváltoztatás, s ezek e szövegben kétféle egzisztenciát is megjelenítenek: a művészt és a tudóst. Figyeljük meg, hogy a szöveg végén Nietzsche nemcsak a művész forró formaalkotó erejében, hanem a tudós hideg, eltávolító pillantásában is felfedezi az elváltoztatás erejét.

Most *A tragédia születéséhez* visszatérve ismét a művészi mimézis nyomvonalán haladunk tovább. Ha az *elváltoztatás* az emberi intellektus alapmozdulata, az *átváltozás* (*Verwandlung*) magáé az emberi lényé. Az átváltozás „dionüszoszi mozgása” a dráma, a zene, a tánc és az ünnep meghatározója. *A tragédia születésében* mindenekelőtt a drámával kapcsolódik össze az átváltozás fogalma: „Alapjában véve az esztétikai jelenség egyszerű; rendelkezék csupán azzal a képességgel, hogy folyton valami eleven játékot lát, hogy

állandóan szellemserég körében él, s akkor költő az ember; sarkallja az átváltozás vágya, az, hogy más testbe bújjon és mások lelkéből szóljon, s akkor pedig drámaíró.³⁶² Az átváltozás a *drámai ősjelenség*:

„Ez történik a tragikus karral, s ez az esemény a *drámai ősjelenség*: az, hogy másnak, átváltozottnak látja magát, és átváltozottan cselekszik, mintha csakugyan más testbe, más jelembe költözött volna át. Ez az esemény és lezajlása a dráma kezdete. Másvalami történik itt, mint a rhapszódosznál, aki nem egy a képeivel, hanem (...) magától elkülönítve látja őket; a drámai folyamat már az individuum feladásának folyamata is, minthogy átlép valaki másba, egy idegen lénybe.”³⁶³

Az epikus és a drámai művész példáján világossá válik apollóni és dionüoszsi művészet különbsége: a rhapszódosz, az eposzköltő ugyan belemerül képeinek varázslatába, de mindenkor magától elkülönítve látja őket. A látszat hártavékony felszíne, a látás-látászás dimenziója megóvjá őt a képekkel való eggyé-olvadástól. A zene, a tánc, a drámai előadás közben éppen ez a különbség hiányzik, ami az apollóni művészt elkülöníti alkotásától. A dionüoszsi alapélmény Nietzschénél mindig a *határok nélküli* tapasztalata, „misztikus önlemondás és egységállapot”. Ez az individuum feladásának folyamata, átlépés „valaki másba, egy idegen lénybe”. A *mélység* egyszerre mámoros és félelmetes megnyílása a felület mögött, annak elmozdulásában, törésében. A *Zarathustra* metaforái a dél kútjának mélységéről beszélnek, valamint az éjfél mélységéről, melyre a nappal nem gondolt volna.

A *Zarathustra* átváltozástól átváltozásig ível: *Előljáró beszédében* a remete azt kérdezi Zarathustrától: „Zarathustra átváltozott, Zarathustra gyermekké lett, Zarathustra felébredt: mi dolgoz hát az alvók között?”³⁶⁴ A könyv utolsó fejezetének (*A jel*) döntő pontján pedig ezt olvashatjuk: „*Íme a jel*» – szólott Zarathustra, és szíve átváltozott.”³⁶⁵ (Míg az első fejezetben Zarathustra „gyermekké lett”, addig az utolsóban „gyermekei” közeledtét érzi meg – íme, a két átváltozás közötti különbség.) Az átváltozás a *Zarathustrában* megőrzi a drámai folyamat jellemzőjét, de itt már a személyiség drámájáról van szó, és nem az attikai dráma esztétikai-metafizikai leírásáról. A *boldogságos szigeteken* című fejezetben például ilyen egzisztenciális értelemben mondja Zarathustra: „Teremtés – ez a nagy megváltónk a szenvedéstől, megkönnyebbitője életünknek. Ámde sok szenvedés és átváltozás kell ahhoz, hogy ki-ki teremtővé legyen.”³⁶⁶

Először a *Vidám tudomány* kevésbé metaforikus szövegének 307. pontján keresztül (*A kritika javára*)³⁶⁷ világítom meg az egzisztenciális átváltozás folyamatát:

„Most tévedésnek tűnik előtted valami, amit egykor igazságként vagy valószínűségként kedveltél: eltaszítod magadtól azt képzelve, hogy értelmed aratott diadalt. De abban az időben, amikor még valaki más voltál – egyébként mindig valaki más vagy –, az a tévedés talán éppen olyan fontos volt számodra, mint az összes mai »igazságod«, akárcsak valami bőr, ami sok mindent elrejtett, elleplezett előtted, amit akkor még nem volt szabad látnod. Új életed ölte meg számodra ezt a véleményt, nem pedig értelmed: *nincs már szükséged rá...* (...) Tagadunk és tagadnunk is kell, mert valami élni *akar* bennünk és igent akar mondani, valami, amit talán még nem is ismerünk, még nem is látunk!”

Az átváltozás során, a dionüszoszi mozgásban az *egész lényünk* alakul át, ám tudatunk azt az illúziót kelti bennünk, hogy pusztán értelmünk belátása aratott diadalt egy tévedés felett. Nietzsche – akinek a számára „Bewusstsein ist eine Oberfläche” („a tudat önmagában is csak felszín” – *Ecce homo*) – megmutatja, hogy ez nem így van: előző egzisztenciánk számára az egykori tévedés is fontos volt, s éppen elleplező, elrejtő funkciójában. Az egész folyamatot az világítja meg, hogyha belátjuk, hogy az újat, ami „élni *akar* bennünk és igent akar mondani”, kezdetben *szükségképpen* nem ismerjük, nem látjuk (*tagadásként* már bejelentkezik). „Hogy az ember az lesz, ami, föltételezi, hogy távolról sem sejtjük, *mik* vagyunk” – mondja az *Ecce homo*³⁶⁸ e folyamatról.

Az átváltozás Nietzsche számára a létezés dionüszoszi feltárlása: annak a megmutatkozása, hogy én magam ki vagyok. Ettől vagyunk a legtávolabb, sugallja Nietzsche, hiszen ez „drámai” folyamat végeredménye. Az átváltozásban „mássá” lesz az ember. Ezt a mozgást nem a tudat uralja, és nem is az akarát. (Amelyekről Nietzsche azt mutatja ki, hogy *önmagukban* fikciók, részesei az átváltozás folyamatának.) „Hogy az ember az lesz, ami, föltételezi, hogy távolról sem sejtjük, *mik* vagyunk.” Ami meg akar mutatkozni bennünk és általunk, az mindig hatalmasabb, mint amit egyéni tudatunk, pillanatnyi akaratumk befoghat. „Eine ungeheure Vielheit, die trotzdem das Gegenstück des Chaos”³⁶⁹ – mondja az *Ecce homo* az énről. *Ungeheure Vielheit*, roppant sokféleség, de olvashatjuk úgy is: iszonytató sokféleség, beláthatatlanul nagy sokféleség, ami azonban mégis a káosz szöges ellentéte. Ami az átváltozásban megmutatkozik, ezt a mélyben készülődő valamit nevezi el Nietzsche *feladatnak* és *sorsnak*. De mely sorsról, kinek a sorsáról van szó?

Ismeretes, hogy a Zarathustra első részének első fejezete *A három átváltozásról* címet viseli. A „három átváltozásban” a dionüszoszi átváltozás és „minden érték ártértékelése” egybeesik: ez a Zarathustra megértésének döntő pontja. Az átváltozás első alakja a teve, aki

azt mondja, hogy „ezt kell tenned” („du-sollst”), a második az oroszlán, aki ezzel szemben ki meri mondani, hogy „én akarom” („ich will”), a harmadik a gyermek, aki a teremtés „szent igenét” mondja ki. A „szellem három átváltozása” – és ezt viszi színre a *Zarathustra* – azt mondja ki, hogy a személyiség kibontakozása a nyugat sorsának ebben a történelmi pillanatában „minden érték átértékelését” jelenti. Mely történelmi pillanatról van szó? „Isten halálának” eseményéről, amelynek bejelentésével a *Zarathustra* kezdődik. A Zarathustrának hegyéről történő alászállását, vagyis a *Zarathustra* kezdetét bejelentő 342. pont a *Vidám tudományban* ezt a címet kapta: *Incipit tragoedia*. A *Zarathustra* az a könyv, amely megkezd minden érték átértékelését. Egyben: a tragédia kezdete, megkezdése. A tragédia, a dráma ősjelensége pedig, ahogyan láttuk, az átváltozás. Elemzésem Zarathustra drámája felé mutat tovább.

VII.

A Zarathustra dionüszoszi filozófiájának értelmezéséhez

1. „Amit Empedoklész válaszolt” – Empedoklész alakja, mint Zarathustra előképe

Az 1870-es években Nietzsche behatóan foglalkozott a Platón előtti görög filozófusokkal, a filozófusokkal, akik megfogalmazása szerint a „görögök tragikus korszakában” éltek. Az európai filozófia kezdete nem pusztán a filozófiai tanok által gyakorolt hatást Nietzschére, hanem mindenekelőtt azok által a filozófus-egyéniségek által, akik a Thalészról Szókratészig tartó „zsenik köztársaságát” alkották. Ezek közül a filozófusegyéniségek közül is kiemelten foglalkoztatta Hérakleitosz és Empedoklész alakja (és természetesen, más vonatkozásban, Szókratészé). A következőkben azt kívánom tárgyalni, hogy Empedoklész alakja hogyan hat a nietzschei Zarathustra megformálására. Összetett kérdésről van szó, ugyanis nem pusztán Nietzschének Empedoklész történeti alakjáról és filozófiai tanairól adott értelmezése tartozik ide, hanem egy el nem készült Empedoklész-dráma terve is. Ennek az 1870–71-es Empedoklész-dramatervnek az inspirálója Friedrich Hölderlin *Empedoklész halála* című drámája. A *Zarathustra* írásának idején Nietzsche felvázol egy Zarathustra-dramatervet, amelynek előképe szintén Hölderlin drámája. Így Empedoklész Nietzsche számára nem pusztán történeti figura, hanem olyan költött alakká is válik, amelynek egyes vonásait Hölderlintől veszi át. Ez a költött alak megelőlegezi Zarathustra, a dionüszoszi filozófus alakját és a *Zarathustrát*, mint tragikus, egyszerre filozófiai és költői-drámai műalkotást. Hölderlin hatásának vizsgálata tehát a kései Nietzsche tragikum-értelmezése szempontjából válik majd fontossá.

Empedoklész alakjának nietzschei értelmezéséhez először is fel kell idéznünk, hogy Nietzsche hogyan fogja fel a Platón előtti görög filozófusok szerepét *A filozófia a görögök tragikus korszakában* című írásában. A *Platón előtti* filozófusokról van tehát szó, mivel Nietzsche a Thalészról Szókratészig terjedő időszak nagy filozófusait tekintette a „zsenik köztársaságának”.³⁷⁰ Az egymással párbeszédet folytató zsenik sorát Szókratész zárja le, s Platónnal kezdődik a filozófia új korszaka. Platónat először is az különbözteti meg az öt megelőző filozófusoktól, hogy ő „az első nagyszabású keverék típus... mind filozófiájában, mind személyiségében”,³⁷¹ szemben az öt megelőző „tisztá típusokkal”. Ám ennél is lényegesebb különbség, hogy Platónról kezdve a filozófusok szemben állnak a görög

kultúrával és annak „stílusességével”. A Platón előtti filozófusok ezzel szemben a görög kultúra segítői voltak, s a kultúra egyoldalúságainak kiküszöbölésére törekedtek, a „nagyban való gyógyításra és megtisztításra”.³⁷²

Ezzel kapcsolatban röviden ki kell térnünk Nietzsche kultúra-konceptiójára, melyet a 70-es években elsősorban a korszerűtlen elmélkedésekben, többek között *A történelem hasznáról és káráról* című művében fejt ki. A görög kultúra Nietzsche számára „új és jobbított *phüszisz*”, „élet, gondolkodás, látszat és akarás egyetmondása”.³⁷³ A mű egyik központi tézise szerint „*a történeti és a történetietlen egyaránt szükséges valamely egyén, nép, vagy kultúra egészségéhez*”.³⁷⁴ A kultúra, s egy nép vagy egyén egészségének az egyik legfontosabb feltétele a történeti és a történetietlen vagy történelemfeletti egyensúlya, ugyanis csak így működhet a nép vagy egyén ama *plasztikus ereje*, „ami elmúltat és idegent átfőrnél és bekebelez, sebeket begyógyít, elvesztett pótol, szét tört formákat önmagából formál újra”.³⁷⁵ Nietzsche a műben „történetietlenség”-nek és „történelemfeletti”-nek nevezi azokat a hatalmakat, amelyek ellensúlyozzák a történeti hatalmát:

„A »történetietlenség« szóval a *felejténi*-tudás és a határolt *horizont* mögé zárkózás művészetét és erejét jelölöm; »történelemfeletlinek« azokat a hatalmakat nevezem, melyek a tekintetet elvonják a szüntelen keletkezésről és alakulásról, és arra irányítják, ami a létezésnek az örök és változatlan jelentés karakterét adja, a *művészetre* és *vallásra*.”³⁷⁶

Nietzsche számára tehát a történelemfeletti, „aeternizáló” hatalmak közé tartozik hagyományosan a *vallás* és a *mitosz*, illetve a *művészet*. Ezekkel szemben áll a *tudomány* történeti hatalma (egyrészt a *történeti* humán tudományokról van szó, másrészt a *természettudományokról*, amennyiben ezek szemben állnak a mitosz és metafizika világmagyarázatával).

A kultúra lényege Nietzsche szerint azonban éppen az, hogy kiragadja az embert a történelem, vagyis az idő pusztító sodrásából:

„Vajon nem arra törekszik-e minden kultúra, hogy kiragadja az egyes embert a történelem folyamának sodrából, örvényéből és zúzdájából, és tudtára adja, hogy nem történetileg korlátozott lény csupán, hanem egyszersmind történelmen kívüli és végtelen is, mert vele kezdődött és vele ér véget minden létezés?”³⁷⁷

A kultúra megerősítése tehát mindenkor *a történelem elleni*, vagyis a „történetietlen” és „történelemfeletti” hatalmak megerősítése, s így az ember kiszabadítása történeti

korlátoltságából. A kultúra bölcsője, egyik eredendő „történelemfeletti” hatalma ekként a *mítosz*. Nietzsche *A tragédia születésében* így fogalmazza meg ezt:

„mítosz híján oda lesz minden kultúra természetes alkotóereje: mert csak a mítoszok övezte horizont zár szoros egységgé valamely kultúrát, tereli ugyanazon mederbe egész folyamatát, minden mozgalmát.”³⁷⁸

Éppen ezért egész kultúránk – vagyis emlékezés és felejtés, történeti és történetietlen eleven egyensúlya – szempontjából rendkívül fontos a mítosz és a filozófia (logosz) találkozásának történelmi szituációja, s kiváltképp a görög filozófia Platón előtti korszakában. A filozófia kezdetekor Nietzsche szerint is már jelen van a „küzdelem a mítosz ellen”.³⁷⁹ Ennyiben az első filozófusok tette prométheuszi tett volt, ami, ha nem is előidézte, legalábbis előkészítette az „istenek alkonyát”, „Pán halálát”. A görög filozófiát megalkotók tettének nagyságát így mutatja be Nietzsche az *Emberi – túlságosan is emberi* 261. pontjában:

„A görögök élete csakis ott ragyog, ahová a mítosz sugara hull; máskülönben sötét. A görög filozófusok mármost épp ettől a mítosztól fosztják meg önmagukat: nem olyan ez, mintha az árnyékba, a sötétségbe akarnának húzódni a napfényről? Csakhogy nincs növény, amely elrejtőzne a fény elől; azok a filozófusok alapján véve csak *fényesebb* napot kerestek, a mítosz nem volt nekik elég tiszta, elég fénylő. A megismerésükben lelték meg a fényt, abban, amit mindegyikük a maga »igazságának« nevezett.”³⁸⁰

A görög filozófusok tehát igazságra törő pátoszukban (*Pathos zur Wahrheit*) a mítosszal szembeforduló prométheuszi „tűzrablók” voltak: kilépve a mítosz fényéből, „fényesebb napot” kerestek, s e napot saját „igazságukban” vélték megtalálni. Ugyanezt a gondolatot fejezi ki hasonlíthatatlan egyszerűséggel egy töredék: „Ezek a filozófusok mind látták egyszer a világ keletkezését!”³⁸¹ Nietzsche bemutatja a filozófia megjelenésének a kultúra számára pusztító és teremtő következményeit egyaránt. A mítosz válsága, s a görög felvilágosodás ugyanis Nietzsche szerint alapjaiban támadta meg a görög élet alapegységét, a polisz: „Ha a polisz volt a hellén akarát gyújtópontja, és ha a polisz a mítoszon alapult, akkor a mítosz feladása annyit tesz, mint feladni a polisz régi fogalmát.”³⁸² Ezért már Thalész a poliszok eszközövetségét javasolta, vagyis a polisz reformját, s ebben az értelemben minden Platón előtti filozófus a polisz reformjáért küzdött: „Minden régebbi filozófus erőfeszítéseinek célja a polisz fogalmának megváltoztatása és a pánhellén szellem megteremtése” volt.

Nietzsche e tekintetben különíti el határozottan a Platón előtti filozófusokat a Platónnal kezdődő filozófusoktól és filozófiai iskoláktól: a Platón előtti filozófusok célja a görög poliszok megújulása volt, a görög kultúra „stílusegységének” megteremtésére, a kultúra előtt tornyosuló akadályok elhárítására törekedtek. A Platón előtti filozófia eltér a Szókratészsel kezdődő tudományos korszak filozófiájától, mert nem a „tudomány”, hanem a kultúra, az „új és jobbított *phüszisz*” támogatója. A filozófus ebben a korszakban rokon a vallásalapítóval és a művésszel, vagyis a „történelemfeletti” hatalmak szolgálatában áll – a filozófus „*féksaru az idő kerekén*”:

„Nagy veszedelmek idején lépnek színre a filozófusok – amikor egyre gyorsabban forog a kerék – ők meg a művészet lépnek az eltűnő mítosz helyébe. Csakhogy messze előre vettetnek, mivel a kortársak figyelme csak lassan terelődik rájuk.”³⁸³

A filozófus tehát kettős viszonyban áll a korával: egyrészt a filozófus nem függ népe véletlenszerű politikai viszonyaitól, népéhez képest *időtlen*. Gyakran csak élete után gyakorol valódi hatást népére és annak kultúrájára. Másrészt, a görög filozófus egy mélyebb szinten kapcsolódik népe sorsához, annak mély problémáit éli át, amikor tulajdon ellentmondásaira és kérdéseire keres választ. Nietzsche kifejezésével *a nép alkata* kerül napvilágra az individuum alakjában. A filozófus a nép történelmi sorsára reagál: „a nép, amely tudatára ébred saját veszedelmeinek, megszili a génuszt”.³⁸⁴ A görög filozófus életében tehát kulturális és történelmi sorsszerűség jut érvényre:

„A filozófusnak kell a legerősebben átéreznie az általános szenvedést: ahogy valamiféle inséget fejez ki mindegyik régi görög filozófus is: oda, ebbe a hiányba állítja a maga rendszerét. Ebbe a hiányba építi bele a maga világát.”³⁸⁵

A filozófus tehát a nép inségét fejezi ki, s a kor, korának jellemző hiányába állítja a saját gondolati rendszerét, „világát”. A filozófus műve egy jelentős *hiány által* kapja meg súlyát és létjogosultságát. A filozófus népének és korának egyoldalúságával szemben lép fel, a nép erős ösztönei nyilvánulnak meg benne, és azok egyoldalúságait győzi le és tisztítja meg: ezért képes a kultúra gyógyítására és megtisztítására. A filozófus *szemben áll* korával, s *messze előre* veti pillantását – az mutatkozik meg általa, ami időtlen, s ami abban az értelemben korszerűtlen, hogy megelőzi korát. A filozófus élete és műve így sorsszerű.

Empedoklész kiemelt helyet kap Nietzsche Platón előtti filozófusokról alkotott koncepciójában: Hérakleitoszsal együtt ők ketten képviselik a görög tragédia virágkorával valóban *kortárs* filozófiát. Empedoklész Aiszkhülosz filozófiai kortársa. Ez egyúttal azt is

jelenti, hogy Empedoklész a görög élet olyan gazdagsága vette körül, ami a modern filozófus számára elképzelhetetlen. A *Schopenhauer mint nevelő* egy passzusában Nietzsche arról ír, hogy egy filozófusnak a létezésről mondott ítéletét lényegileg befolyásolja, hogy mely korszakban, kultúrában él. Ezért más súllyal esik a latba a görög filozófusok, például Empedoklész ítélete az létezés értékéről, mint a mai filozófusoké:

„A régi görög filozófusok ítélete a létezés értékéről azért mond többet a modern ítéletnél, mert az élet a maga buja tökéletességében vette körül őket, és mert náluk a gondolkodó érzését nem zavarta úgy össze a meghasonlás a szabadság, a szépség és a nagy élet utáni vágy, és az igazságra törekvés között – amely igazságra törekvés csak ezt kérdi: mi egyáltalán az élet értéke? Minden időben emlékeznünk kell Empedoklésznek a létezésről szóló kinyilatkoztatására, amely a görög kultúra legéleterősebb korszakában hangzott el; ítélete nagy súllyal esik a latba, mindenekelőtt azért, mert ugyanebben a jeles korszakban egyetlen más filozófus sem mondott ellent neki. (...) A nagyszerű alkotó embernek meg kell válaszolnia a kérdést: Igenled-e egész lelkeddel a létezés? Beéred vele? Akarsz-e az élet szószólója, megváltója lenni? Mert egyetlen őszinte igen a szádból, és a súlyos vádakkal terhelt élet felszabadul.” Mit válaszol hát? – Amit Empedoklész válaszolt.”³⁸⁶

Empedoklész tehát olyan kérdésre válaszolt, amelyre virágkorában a tragédia is, és felelete hasonló volt a tragédia feleletéhez. Az alapvető különbséget Hérakleitosz és Empedoklész igazságra törő pátosza között abban látja Nietzsche, hogy Hérakleitosz nem ismerte a *részvétet*, s nem pusztán „saját naprendszerében” élt – mint valamennyi Platon előtti filozófus –, hanem végső magányban: „légkör nélküli égítést”³⁸⁷ volt. Ezzel szemben Empedoklész (és Püthagorasz) „is emberfölötti nagyrabecsüléssel kezelte önmagát, majdnem vallásos tisztelettel; de a részvét köteléke, a lélekvándorlásról és minden élőlény egységéről vallott meggyőződés újra elvezette őket a többi emberhez, hogy gyógyítsák és megmentsek őket.”³⁸⁸ Empedoklészben tehát találkozott a kiemelkedő egyéniség büszkesége az emberek, és az egész természet iránti részvéttel. Ebből a szempontból is olyan összetett karakternek látja őt Nietzsche, aki egyesíti az ellentéteket. Általános értelemben is ez ragadja meg Empedoklészben, a régi filozófia „legszínebb alakjában”, akit két korszak között álló „határfigura”-ként jellemez:

„Ott lebeg valahol orvos és varázsló, költő és szónok, isten és ember között, a tudomány embere meg a művész, az államférfi meg a pap, Püthagorasz meg Démokritosz között: ő a régebbi filozófia legszínebb alakja: vele ér véget a mítosz, a

tragédia, az orgiazmus kora, ámde egyszersmind benne jelenik meg az újabb görög ember, mint demokratikus államférfi, mint szónok, mint fölvilágosító, mint allegorikus, mint tudós. Két korszak hadakozik benne, ízig-vérig *agonális* ember.”³⁸⁹

A következőkben sem Empedoklész filozófiai tanainak nietzschei elemzését követem tovább (Empedoklész filozófiai rendszerének helyét Anaxagorasz illetve Püthagorasz és Démokritosz között jelöli ki Nietzsche), hanem azt, hogy Empedoklésznek, a filozófusnak az alakját hogyan ragadja meg Nietzsche a görög kultúra szempontjából. A fentiekben már szó volt róla, hogy a filozófia a mítosz kritikája által a hagyományos polisz alapjait ásta alá, és ezt ellensúlyozandó a Platon előtti filozófusok mindegyike a polisz reformjára törekedett. Empedoklész kiemelt helyet foglal el ebből a szempontból is a görög kultúrtörténetben: Nietzsche benne látja azt a filozófust, aki megkísérelte a *pánhellén reformot*, s ebben a kísérletben tragikusan elbukott. Empedoklész, mint a görög tragédia virágkorának kortársa, mint a görög kultúra legéleterősebb korszakának kiemelkedő alakja képes lett volna erre a reformra:

„Lehetetlen mélységes gyász nélkül gondolni Empedoklészre; ő volt a leghasonlatosabb ama reformátor képéhez; hogy ő is sikertelen maradt és idejekorán eltűnt, ki tudja miféle rettenetes tapasztalatok után és miféle reménytelenségben – az *pánhellén* végzet volt.”³⁹⁰

Ezt a „*pánhellén végzetet*”, s benne a filozófus szerepét kívánják megragadni Nietzschek azok az *Empedoklész*-drámatervei, melyeket 1870 őszétől 1871 teléig több részletben írt. (Végül a tervek csupán tervek maradtak, a dráma nem született meg.) Most nem foglalkozom részletesen a dráma cselekményével, csak azt emelem ki a drámából, ami segít megvilágítani Empedoklésznek mint tragikus alaknak a nietzschei felfogását. A nietzschei drámaterv Hölderlin Empedoklész-drámatörődékeihez hasonlóan Empedoklész tragikus halálához (a legenda szerint az Etna kráterébe vetette magát) vezető sorsát mutatja be. A drámaterv így jellemzi Empedoklész sorsát: Empedoklész „keresztülhajszoltatik minden fokozaton, valláson, művészetben, tudományon, és az utolsót feloldásként önmaga ellen fordítja.”³⁹¹ Empedoklész tehát a kultúra különféle fokozatait járja végig, és mindegyik elégtelennek bizonyul a számára. A vallás, a mítosz kevés a számára, „megdönti Pán uralmát”, ahogy az első tervezet fogalmaz. A művészet a tragédia formájában jelenik meg a számára, a vázlatok szerint a pestis kitörésekor gyógyító szándékkal elrendeli a népnek a színjátékok megtartását. Azonban a művészet is elégtelen a számára, mert belőle „kiveti a világ felismert szenvedése”. Óriási ellentmondásokon megy keresztül, egyszerre *agonális* és részvételtjes emberként átéli a

végeleteket: „Egy apollóni istenből halálvágyó ember lesz. Pesszimista megismerésének erejéből gonosszá válik. A részvét túláradásában nem viseli el többé a létet.”³⁹² Empedoklész sorsát azonban Nietzsche számára (egy későbbi töredék szerint) legmélyebben az „igazság pátosza” határozza meg:

„Empedoklész a tisztán tragikus ember. Az Etnába ugrik – tudásvágyból! Művésztetre sóvárgott és csak tudást talált.”

„Empedocles ist der reine tragische Mensch. Sein Sprung in den Aetna aus — Wissenstrieb! Er sehnte sich nach Kunst und fand nur das Wissen.”³⁹³

Az igazság pátoszának tragikuma nyilvánul meg Empedoklészben, amely nem talál magának gyógyírt a művészetben. Ugyanis, ahogyan egy Empedoklész-szel kapcsolatos töredék mondja: „Az igazság pátosza pusztuláshoz vezet. (Ebben áll a »nagyság«.) Mindenekelőtt a kultúra pusztulásához.”³⁹⁴ Az igazság pátoszának sorsát plasztikusan fejezi ki a következő töredék, amely azt az *élet és megismerés viszályaként* ábrázolja. Nietzsche egyik fontos metaforája már ekkor felbukkan: a nagy filozófusok sorsa a világutazókéhoz hasonló, akik életük kockáztatásával merészkednek ki az „ismeretlenbe”. Ezért bennük „egyazon járomban” egymás ellen feszül a legteljesebb élet és a megismerés leghatalmasabb vágya:

„Az ilyen életutakban az a bámulatos, hogy két ellenséges, más-más irányba húzó ösztön itt arra kényszerül, hogy úgyszólván egyazon járomba hajtsák a nyakukat; annak, amelyik a megismerést akarja, újra és újra el kell hagynia azt a talajt, amelyen az ember él, hogy kimerészkedjen a bizonytalanba; annak az ösztönnek pedig, amelyik az életet akarja, újra meg újra vissza kell tapogatóznia egy nagyjából biztonságos helyre, ahol megvetheti a lábát. (...) Ez az élet és megismerés között folyó harc annál hevesebb lesz, és egyazon járomba hajtásuk annál különösebb, minél hatalmasabb a két ösztön, vagyis minél teljesebb és virágzóbb az élet, és másfelől minél telhetetlenebb a megismerés, és minél hevesebb vággyal üzi az embert mindenféle kalandok felé.”³⁹⁵

2. *Sonnenuntergang*: tragikum Hölderlin *Empedoklészében* és Nietzsche *Zarathustrájában*

Friedrich Hölderlin Nietzsche-hé gyakorolt hatását nehéz teljes mélységében feltérképezni. A Hölderlin és Nietzsche közötti kapcsolat igen összetett. Tudjuk, hogy Nietzsche már tizenhét évesen, 1861-ben nagy hatást gyakorolt Hölderlin költészete, akit ekkor „kedvenc

költőjének” nevezett. Szintén jelentőséggel bír, hogy Nietzsche 1864-ban idézi Hölderlin *Sonnenuntergang* című költeményét. Már ekkor már feltűnik a később jelentőssé váló Nap-motívum, s a költemény hatása a *Zarathustra*-ban és Nietzsche kései költészetében, például *Velcome* című költeményben is megfigyelhető.³⁹⁶ A korszerűtlen elmélkedésekben Hölderlin sorsát a német zseni tipikus sorsaként említi Nietzsche együttérzéssel. Ugyanakkor egy évtizeddel később (1884-es töredékeiben) Nietzsche elhatárolódik Hölderlin művészetétől és sorsától (s ezzel minden bizonnyal fiatalkori önmagától is), s Hölderlint Leopardival együtt „ultra-platonikusnak” nevezi,³⁹⁷ illetve a „hamis idealizmust” teszi felelőssé azért, hogy az ilyen zseniket elidegenítette a világtól.³⁹⁸

Nietzscht tehát egyrészt mindvégig foglalkoztatta Hölderlin tragikus sorsa, másrészt életművében felfedezhető Hölderlin költészetének hatása. Ez talán még mélyebb, alapvetőbb rétegeket érint, vagyis Nietzsche egyes fontos metaforáit. Szintén jelentős Hölderlin *Hüperion* című regényének és *Empedoklész halála* című drámájának Nietzsche gyakorolt hatása.³⁹⁹ A következőkben én Hölderlin *Empedoklész*-drámatöredékei, a nietzschei Empedoklész-értelmezés és a *Zarathustra* kapcsolatrendszerét vizsgálom meg. Célom a hölderlini és nietzschei *tragédia-felfogás* összehasonlítása, s ezzel Nietzsche „tragikus” filozófiájának megvilágítása.

Nietzsche életművében két helyen merül fel explicit módon a hölderlini *Empedoklész*-drámatöredékek hatása: az egyik az 1870–71-es Empedoklész-dráma terveiben, amelyekről már volt szó Nietzsche 70-es évekbeli Empedoklész-értelmezésével összefüggésben. A Hölderlin-dráma hatása azután a *Zarathustra* keletkezésének idején, 1883-ban született Zarathustra-drámatervben és az azt körülvevő töredékekben bukkan fel ismét.⁴⁰⁰ Ez a drámaterv nyilvánvalóan magán viseli Hölderlin Empedoklész-drámatöredékeinek hatását, s ebből a szempontból különösen érdekes dokumentuma a *Zarathustra* és Hölderlin *Empedoklész*-drámatöredékei kapcsolatának:

„1. felvonás Zarathustra az állatai között. A barlang.

A gyermek a tükörrel. (Itt az idő!)

A különböző kérdezősködések, fokozódva. Végül a gyermekek énekkel csábítják el őt.

2. felvonás A város, a pestis kitörése. Zarathustra felvonul, a nő meggyógyítása. Tavasz.

3. felvonás Dél és örökkévalóság.

4. felvonás A hajósok.

Jelenetek a vulkánnál, Zarathustra a *gyermekei között* hal meg.

Halotti ünnep.

Előjelek.

a 3.)-hoz: Zarathustra nem látott és halott semmit, elragadtatott állapotban volt.

Akkor lépésről lépésre vissza a legszörnyűbb tudáshoz. A tanítványok fellázadása, a legkedvesebb tanítvány távozása, Zarathustra megkísérli tartóztatni őket. A kígyó a nyelvét öltögeti feléje. Visszahívja, túlsorduló részvét, a sas repül. Most a nő jelenete, ami alatt ismét kitör a pestis. Részvétből öl Zarathustra. Átöleli a holttestet.

Ezután a hajó és a jelenés a vulkánnál.

„Zarathustra pokolra kerül? Vagy meg akarja váltani az alvilágot?“

— Így elterjed a szóbeszéd, hogy gonosz.

Utolsó jelenetek a vulkánnál. Teljes boldogság. Felejtés. A nő víziói (vagy a gyermeké a tükörrel). A tanítványok bepillantanak a mély sírba. (Vagy: *Zarathustra gyermekei között* a templomromoknál.)

A legnagyobb halotti ünnep a zárlat. A vulkánba vetik az arany koporsót.”

„1 Act. Zarathustra unter Thieren. Die Höhle.

Das Kind mit dem Spiegel. (Es ist Zeit!)

Die verschiedenen Anfragen, sich steigernd. Zuletzt verführen ihn die Kinder mit Gesang.

2 Act. Die Stadt, Ausbruch der Pest. Aufzug Zarathustra's, Heilung des Weibes. Frühling.

3 Act. Mittag und Ewigkeit.

4 Act. Die Schiffer.

Scene am Vulkan, *Zarathustra unter Kindern sterbend.*

Todtenfeier.

Vorzeichen.

zu 3.) Zarathustra sah und hörte nichts, er war entzückt.

Dann schrittweise zurück in das furchtbarste Wissen. Die Empörung der Jünger, Fortgehen der Liebsten, Zarathustra sucht sie zu halten. Die Schlange züngelt nach ihm. Er widerruft, Übermaß des Mitleidens, der Adler flieht. Jetzt die Scene des Weibes, an dem wieder die Pest ausbricht. Aus Mitleid tötet er. Er umarmt den Leichnam.

Darauf das Schiff und die Erscheinung am Vulkan.

„Zarathustra geht zur Hölle? Oder will er nun die Unterwelt erlösen?“

— So verbreitet sich das Gerücht, er sei auch der Böse.

Letzte Scene am Vulkan. Volle Seligkeit. Vergessen. Vision des Weibes (oder des Kindes mit dem Spiegel) Die Jünger schauen in das tiefe Grab. (Oder *Zarathustra unter Kindern* an Tempelresten.)

Die größte aller Todtenfeiern macht den Schluß. Goldener Sarg in den Vulkan gestürzt.⁴⁰¹

Nem pusztán a fenti töredékes drá mavázlatról van szó, hanem az azt körülvevő feljegyzésekről, amelyekben szintén jelen vannak az Empedoklész-alakkal kapcsolatos motívumok. A Zarathustra-drámatervben és a környező feljegyzésekben felfedezhetőek olyan motívumok, melyek már a korai Empedoklész-dráma tervében is felbukkannak: a kedvenc tanítvány (Hölderlinnél és Nietzsche Empedoklész-drámatöredékeiben is Pausanias, itt név nélkül), a hősbe szerelmes nő (Hölderlin drámájában Panthea, Nietzsche Empedoklész-töredékeiben Corinna, itt név nélkül), a rabszolgák felszabadításának motívuma⁴⁰², vagy a járvány motívuma (ami a nietzschei Empedoklész-töredékekben szerepel, viszont a Hölderlin-drámában nem, bizonyára az *Oidipusz király* az előképe). Ismét megjelenik a részvét és a részvétből elkövetett gyilkosság témája,⁴⁰³ a vulkán és a vulkánban való halál (öngyilkosság) hölderlini motívuma,⁴⁰⁴ és a főszereplő néphez való viszonyának kérdése, s ezzel összefüggésben a királyság visszautasításának motívuma.⁴⁰⁵ Empedoklésznek a királyság visszautasításakor mondott mondata a leghíresebb Hölderlin-idézet, ami bekerült a *Zarathustrába*: „Es ist die Zeit der Könige nicht mehr”, „Nem királyoknak való idő ez”⁴⁰⁶. A régi motívumokhoz új hölderlini motívumok kapcsolódnak: a száműzetés, a szeretet, a

magány és az önfeláldozás motívumai⁴⁰⁷ – amelyek mind a *Zarathustra* kulcsfontosságú témáit képezik. Ezenkívül a fent idézett töredékben vannak olyan motívumok is, amelyek nem jellemzőek Hölderlin drámájára, viszont a *Zarathustrában* fontosak: ilyen a gyermek, illetve tükröt tartó gyermek⁴⁰⁸ motívuma, és Zarathustra állatai, a sas és a kígyó feltűnése. A következőkben Hölderlin drámájának elemzésével foglalkozom, és ennek során a tragédia és a tragikus holderlini felfogását állítom a középpontba, majd a holderlini *Empedoklész*-drámatöredékek és a *Zarathustra* közös vonásait elemem ki.

*

Hölderlin *Empedoklész*-drámatöredékei Szophoklész tragédiái, az *Antigoné* és az *Oidipusz király* fordításaival párhuzamosan jöttek létre, azok kiegészítőjeként, az *Oidipusz Kolónoszban* nyugati párjaként – amelyet Hölderlin a hozzánk legközelebb álló, leginkább nyugati drámának tekintett, s amelynek „újrairását” ezért a leginkább lehetségesnek tartotta.⁴⁰⁹ Az *Empedoklész*-drámatöredékek különböző változataiban Hölderlin újra és újra kísérletet tesz modern tragédia létrehozására, a modern tragikum megragadására. Miben áll a hős, Empedoklész sorsának tragikuma? A kérdésre a válasz olyannyira nem evidens, hogy Hölderlin erről írja a tragédiát tárgyaló legfontosabb elméleti művét, a *Grund zum Empedoklest*, vagyis *Az Empedoklész oka* (vagy: *Az Empedoklész alapja*) című írást. Az *Empedoklész*-dráma alapja vagy oka ugyanis folyvást kérdésessé válik Hölderlin számára. A különböző drámatöredékek – bár van közöttük átmenet – más és másféleképpen kísérlék megragadni Empedoklész tragikumát. Hölderlin az első, a *Frankfurti tervezetben* még így ír hőséről:

„Empedoklész, akit kedélye és filozófiája régóta a kultúra gyűlöletére hangolt, minden túlságosan meghatározott földi dolog megvetésére..., halálos ellensége minden egyoldalú létezőnek, s ezért nem talál békülést még a valóban szép tárgyakban sem, állhatatlankodik és szenved csak azért, mert a tárgyak valóban különösek... mert ő, amint szíve és elméje megragadja, ami előtte van, erősen érzi kötődését a szukcesszió törvényéhez”.⁴¹⁰

Beda Allemann jellemzése szerint a *Frankfurti tervezet* és az első változat Empedoklész a művészetből és az emberi elkülönülés világából jut el a természethez, az istenek lakhelyéhez: „A kultúrát régtől fogva gyűlölő hős halálban talált kiutat az aorgikusba (a természetbe).”⁴¹¹ Később azonban Hölderlin meghaladja ezt a felfogást. Beda Allemann így jellemzi a változást: „Fontossá válik természet és művészet lehetséges kibékülése; ami az ellentétes szempontokat egyenértékűnek minősíti. (...) Másrészt a sorsszerűség eddig azt jelentette,

hogy az ember el van választva a *békés ε'ν και παν világtól*, kitaszítottak az istenek birodalmából a szembenállások szférájába, és így a művészet foglya marad. Most, egy fokkal összetettebben ez azt jelenti, hogy a természet és a művészet közötti feszültséget ki kell tudni bírni.”

A tragédia elméleti megalapozásában tehát a természet (*Natur*) és művészet (*Kunst*) közötti ellentétről – Hölderlin kifejezésével – *aorgikus* és *organikus* viszonyáról van szó. Hogyan fogja fel ezt az ellentétet Hölderlin? Így mutatja be az ellentétpárt Wolfgang Schadewaldt: az *organikus* a rendezett, korlátozott, tudatos létet jelenti, „amelyet a szokások, a »művészet«, a hagyomány irányít, az értelem, a meggondoltság, azaz a határokat szabó erők rendelkeznek folyásáról. Zeusz-Jupiter hatása érvényesül, aki az államrend és a törvényi struktúra istene”.⁴¹² Az *aorgikus* ezzel ellentétben „a korlátok nélküli, isteni-mindenható élet, ahogy a természetben megújul és terem. Szimbóluma a láng, istene az ősi Kronosz-Szaturusz.” Így áll elénk természet és művészet ellentéte *Az Empedoklész oka* című írásban, amely a második *Empedoklész*-drámatörredék után született, és az *Empedoklész*-tragédia, illetve a tragédia, mint műfaj problémáit dolgozza fel teoretikusan:

„Természet és művészet a tiszta életben csak harmonikusan szembeszegülők. A művészet a virágzás, a természet kiteljesedése; a természet istenivé csak a tőle különböző, de harmonikus művészettel való összekapcsolódás által lesz... A szervezettebb, a művibb ember a természet virága; az aorgikusabb természet, ha átérzi a tisztán szervezett, tisztán a saját módján megalkotott ember, megadja annak a kiteljesültség érzetét.”⁴¹³

Hölderlin gondolatmenete szerint az ellentétes erők a „*mértékfeletti/túlzott bensőségességben*” (*Übermaß der Innigkeit*) hasonlanak meg egymással, hogy a folyamat végén ismét egyesüljenek, s így

„a szembeszegülők kölcsönhatása folyamatában... a kettő eredendően egyesül, találkozik, mint kezdetben, csak éppen a természet szervezettebb a képző, megművelő ember révén, egyáltalán, a képző-megművelő ösztönök és erők által, ellenben az ember aorgikusabb, általánosabb, végtelenebb. Ez az érzés talán a legfőbb [*Höchste*], ami csak érezhető, ha a két szembeszegülő, az általánosított, szellemileg eleven, művészileg tisztán aorgikus ember és a természet szép formája, egymással találkozik.”⁴¹⁴

Az *Empedoklész oka* folyvást visszatérő alapgondolata tehát úgy mutatja be Empedoklészt, mint akiben ezek az ellenszegülő erők a legteljesebben egyesültek, s így a legfőbbet alkották meg: Empedoklész „fia önnön egének és korának, hazájának, fia természet és művészet hatalmas szembeállítódásainak... Ember, akiben amaz ellentétek oly bensőségesen egyesülnek, hogy benne *eggyé* lesznek...”⁴¹⁵ Az *Innigkeit* (bensőségesség), *innig* (benső) – ahogy Heidegger mondja – Hölderlin metafizikai alapszavai: „Hölderlin számára ez a szó [a bensőségesség] a metafizikai alapszó és ezért távol áll minden romantikus érzékenységtől...”⁴¹⁶ Máshol így jellemzi Heidegger a hölderlini bensőségességet (az „Alles ist innig” hölderlini mondat kapcsán): „Ez azt jelenti: egyik a másikba egyesített, de úgy, hogy ugyanakkor az a maga sajátjában marad, sőt először jut el ebbe: Istenek és emberek, föld és ég. A bensőségesség nem az egybeolvadást és a megkülönböztetések kioltását jelenti. A bensőségesség az idegennek az összetartozását nevezi meg, az idegenség megütöztető működését...”⁴¹⁷ Drámájának hőséről, Empedoklészről Hölderlin azt mondja, hogy „karakterének alaphangja” „a legmagasabb fokú bensőségesség” (*höchsten Innigkeit*). Ez a különböző, egymással szembeszegülő „idegen” erők benne történő „bensőséges” egyesülését jelenti. (Heidegger a hérakleitoszi *polemoszra* utal a hölderlini bensőségesség kapcsán.) Paradox módon ez a „legmagasabb fokú bensőségesség” ugyanakkor egybeesik a „legteljesebb függetlenséggel” (*höchsten Unabhängigkeit*).⁴¹⁸ Ennek éppen az a magyarázata Hölderlin koncepciója szerint, hogy mivel ezek az erők számára *nem külsőként* jelentkeznek, ezért nem is függ tőlük, mint ahogy a szükségszerűség külső erőitől függ az ember. Ezért Empedoklész „jellemének alaphangja” egyszerre a legmagasabb fokú bensőségesség és a legteljesebb függetlenség.

De miért *tragikus alak* Empedoklész? Mert már rögtön a szöveg elején azt olvassuk, hogy „közepén az egyesnek: a harc és a halál”.⁴¹⁹ Miért tragikus szükségképpen a benne megtestesülő legmagasabb fokú bensőségesség sorsa? A szembefeszülő erők Empedoklész alakjában megtestesülő egyesülése szükségképpen *látszólagos, pillanatnyi*. Ennek az egyesülésnek a bukása, aláhanyatlása az útja annak, hogy Empedoklész „valami többé váljon”. Így hangzik e történés legfontosabb megfogalmazása:

„Így kellett hát, hogy Empedoklész – korának áldozatává [ein Opfer seiner Zeit] váljék. A sorsnak, melyben felnövekedett, e sorsnak kérdései kellett volna, hogy látszólag feloldódjanak benne, és ennek a megoldásnak kellene aztán látszólagosnak, időbelinek mutatkoznia, ahogy többé-kevésbé minden tragikus személynél, melyek mind a maguk karakterével és megnyilvánulásaival többé-kevésbé kísérletek a

sorsproblémák megoldására, és mind annyiban és oly fokig számolódnak fel, ahogy és amennyire nem általános érvényűek”.⁴²⁰

Empedoklész tehát korának, idejének, *az időnek* az áldozata. *Áldozat* tehát, és áldozata a *korral*, *az idővel* függ össze. A tragikus folyamatban általános és egyes dialektikájáról van szó: a sors problémája ugyanis „soha láthatóan és individuálisan fel nem oldódhat, mert másképp az általános az individuumban elveszne..., és egy világ élete egyetlen egyetlenségben [*Einzelheit*] elhalna”.⁴²¹ A történés ugyanakkor nem lehet külső, hiszen Empedoklész a legmagasabb fokú bensőségekben egyesíti a külső, „idegen” hatalmakat. Éppen ezért a „mértékfeletti/túlzott bensőségesség” (*Übermaß der Innigkeit*) által kell megtörténnie, ami a viszályban megtisztul, és eljut „egy érettebb, valós-igaz, tiszta, általános bensőségesség”-hez.⁴²² S ezzel a sors, a kor problémája nyer feloldást. A gondolatmenetet a következőképpen foglalja össze Hölderlin:

„Minél hatalmasabb volt a sors, természet és művészet megannyi ellentéte tehát, annál inkább benső lényegük volt, hogy egyre jobban egyénitődjenek, valami szilárd pontig, fogózóig jussanak és egy ilyen kor minden individuumot addig ért, ragad meg s kényszerít oldásra, míg nem lel egy olyat, amelyikben a maga ismeretlen igénye, maga megannyi titkos törekvése láthatóan s elérként nem mutatkozik, ahonét kiindulva aztán az egész – meglelt – feloldás az általánosba mehet át.”⁴²³

Három dolgot említ Hölderlin a nép és kor tulajdonságai közül, amelyek individualizálódnak Empedoklészben:⁴²⁴

1. „Népének élénk, mindent megpróbáló művész-szellemé” ismétlődik benne.
2. Városa folyton megújuló formái között politikailag túlzottan is „reformátor szelleművé” lesz, s ennek folytán társtalanná és magányossá válik.
3. Megtestesül benne a népére jellemző „szabadelvű vakmerőség”, amely az „ismeretlennel, az emberileg tudotton és tehetőn kívül lévővel egyre jobban szembeesül”, s ez Empedoklész arra ösztönzi, hogy még népe hajlamát is meghaladva a végtelen természetet befogadja, s így „ura legyen az ismeretlennek”.

A tanulmány külön része foglalkozik a *tragikus óda* jellemzésével, s itt is azt állítja a középpontba Hölderlin, hogy a tragikus mű a „legmélyebb bensőségességet” (*tieftste Innigkeit*) ábrázolja: „A tragikus óda a végsőig szított tűzben fogan, a tiszta bensőségesség, a tiszta szellem áthágta határait... a mértékfeletti bensőségesség által létrejön a viszály, melyet a tragikus óda nyomban kezdetekor feltételez és hord, hogy megjelenítse a Tisztát.”⁴²⁵ A

legmélyebb bensőségesség tehát a tragikus óda vagy drámai vers *általános alapja/oka*. Ez az általános alap az Empedoklész-dráma tragikus történéseinek különös alapja is. Azonban paradox módon a „legmélyebb bensőségesség”, a tragikus óda alapja Hölderlin szerint olyan nyelvet kíván meg, amely bizonyos értelemben „tagadja” ezt az alapot:

„de ahogy a bensőségesség e képe a maga végső okát mindenütt tagadja és tagadnia is kell, abban a fokban, ahogy közelítenie kell a szimbólumhoz, minél végtelenebb, minél kimondhatatlanabb, minél közelebb van a bensőségesség nefas-ához, minél szigorúbban különböznie kell a képnek az embertől és az ember által érzékelt elemtől, hogy az érzékelést a maga határain belül tartsa, annál kevésbé tudja a kép közvetlenül kifejezni az érzékelést, azt mind forma, mind anyag szerint tagadnia kell, az anyagnak merészebb, idegenebb hasonlatnak és példának kell lennie róla, a formának a szembeállítás és elválasztás jellegét kell hordoznia.”⁴²⁶

A tragédia *nyelvének* a „végtelen, kimondhatatlan” szimbólumhoz kell közelítenie, amelynek egyre szigorúbban különböznie kell az ember által érzékelt elemtől. S a tragikus költő, *éppen azért*, mivel a legmélyebb bensőségest fejezi ki, „teljességgel tagadja saját személyét, saját szubjektivitását, de a számára jelenlevő objektumot is, idegen személyességbe, idegen tárgyiaságba teszi át”.⁴²⁷

Összefoglalva az eddigieket: Empedoklészben természet és művészet, Jupiter és Szaturnusz, organikus és aorgikus roppant ellentétei találkoznak és nyernek kifejezést. Ez az alap (*Grund*), melyen a drámai történet ábrázolódik (*Darstellung*). Empedoklész szélsőséges, „rajongó” jelleme innen nyeri magyarázatát: benne ezek az ellentétek a „legmagasabb fokú bensőségben” egyesülnek, a természet szervessé, kiműveltté válik, az ember végtelenné, általánossá. Ezért a kettő viszálya általa feloldódni, megbékélni látszik. Hasonló a viszonya népéhez, akinek tulajdonságai (művészi hajlama, politikai reformszellem, „szabadelvű vakmerősége”) benne individualizálódnak, s így fokozottan nyilvánulnak meg. De ez az egyesülés csak látszat, pillanatnyi marad – a végső feloldás csak az áldozatban, az egyes halálában, a tisztulásban és általánossá válásában történik meg. Így lesz Empedoklész korának áldozata (*Opfer seiner Zeit*). Maga a tragikus óda a „legmélyebb bensőségességet” fejezi ki, s ez a tragikus mű „általános alapja”. Azonban a tragikus óda nyelve éppen hogy *tagadja* a saját végső alapját, s azt egyre inkább „idegen anyagban” fejezi ki. Hölderlin egyik feljegyzésében így összegzi hősének, Empedoklésznek jellemét és sorsát:

„[Empedoklész] az, aki arra hivatott, hogy öljön és elevenítsen, akiben és aki által fölbomlik és egyszersmind megújul egy világ. Az az ember ő, aki olyan halálosan érezte hazája pusztulását, hogy egyszersmind sejtette is annak megújuló életét.”⁴²⁸

*

A következőkben megkísérelem Hölderlin *Empedoklész*-drámájából és kései tragédia-felfogásából kiemelni azokat a vonásokat, amelyek lényegesen hozzájárulnak a nietzschei Empedoklész-képhez, illetve Zarathustra alakjához és Zarathustra „drámájához”.

Amint erről már szó volt, Nietzsche és Hölderlin azért nyúlunk vissza a preszokratikus filozófiához és Empedoklész alakjához, hogy olyan filozófust ábrázoljanak, aki a görög tragédia virágkorának kortársa volt. Nietzsche a harmadik korszerűtlen elmélkedésben hangsúlyozza, hogy a Platón előtti görög filozófusok létezéséről mondott ítélete azért kivételes jelentőségű, mert e filozófusokat a leggazdagabb élet vette körül, s ezért „náluk a gondolkodó érzését nem zavarta úgy össze a meghasonlás a szabadság, a szépség és a nagy élet utáni vágy, és az igazságra törekvés között”,⁴²⁹ mint a modern embernél. Ugyanez a passzus mutatja be úgy Empedoklészt, mint aki megválaszolta a legvégső kérdéseket: „A nagyszerű alkotó embernek meg kell válaszolnia a kérdést: »Igenled-e egész lelkeddel a létezést? Beéred vele? Akarsz-e az élet szószólója, megváltója lenni? Mert egyetlen őszinte igen a szádból, és a súlyos vádakkal terhelt élet felszabadul.« Mit válaszol hát? – Amit Empedoklész válaszolt.”⁴³⁰ A fenti kérdések megfogalmazása előremutat Zarathustra alakjára, akiről pontosan ebben az értelemben hangzik el, hogy *szószóló*: „az élet szószólója, a szenvedés szószólója, a kör szószólója”.⁴³¹ Hölderlin úgy ábrázolja Empedoklész alakját, mint akiben természet és művészet, organikus és aorgikus roppant viszálya nyer pillanatnyi feloldást, majd ez a feloldás látszólagosnak bizonyul és ez vezet el a tragikus végkifejlethez. Hölderlin, majd Nietzsche is a görög *phüszisz* fogalmához nyúl vissza, a kultúrának mint „átszellemült phüszisz”-nek,⁴³² vagy „új és jobbított *phüszisz*nek”⁴³³ a fogalmához. Hölderlin és Nietzsche között tehát a legfontosabb közös vonás a *görög phüszisz fogalmának újragondolása* (vagy: *újraírása*), és a *kultúrának, mint jobbított phüszisznek a felfogása*. Nietzsche a Platón előtti filozófusokat éppen abból a szempontból különbözteti meg a Platóntól és az őt követő filozófusoktól, hogy az előbbieket tevékenysége „nagyban való gyógyításra és megtisztításra”⁴³⁴ irányult, az élet és kultúra egyoldalságainak kiküszöbölésére, arra, hogy az „egységes stílusú” *görög kultúra* menetét ne akadályozza semmi. A preszokratikus szituáció abból a szempontból is nagyon lényeges, hogy határszituációról van szó. Empedoklész alakját tipikusan ilyen „határfiguraként” jellemzi Nietzsche: „vele ér véget a mítosz, a tragédia, az

orgiazmus kora, ámde egyszersmind benne jelenik meg az újabb görög ember, mint demokratikus államférfi, mint szónok, mint fölvilágosító, mint allegorikus, mint tudós.”⁴³⁵ Nietzsche kiemeli, hogy a Platón előtti filozófusok kezdettől fogva szemben állnak a mítosszal, s látva a mítosz meggyengülését, a polisz, s a görög kultúra reformjára törekedtek, ám törekvésük sikertelen maradt. Ennek a beteljesületlen reformnak a tragikus alakja számára Empedoklész.

Azonban a preszókratikus filozófia határszituációja nem pusztán az ókori görög kultúra szempontjából jelentős – ugyanis az európai filozófia és tudomány kezdeteiről van szó. Pontosan ezért alkalmas a preszókratikus korszak arra, hogy Hölderlin és Nietzsche saját koruk válságát világítsák meg általa. Tábor Béla így ír a preszókratikus filozófusok jelentőségéről: „A preszókratikus filozófusok mítosz és logosz, vallás és filozófia, hit és értelem határ- és forráspontján állnak. Minden határpont forráspont. A mítosz intenzitása szűnőben van, de miközben magja bomlik, energiát sugároz ki.”⁴³⁶ A preszókratikus gondolkodással jön létre Európában a filozófia, s ez az esemény – amely nem választható el a polisz és a tragédia létrejöttétől – Hannah Arendt és Jan Patočka értelmezése szerint nem pusztán a nyugat történelmének egyik eseménye, hanem bizonyos értelemben ez az esemény konstruálja egyáltalán a nyugat történelmét.⁴³⁷

Hölderlin drámájának hőse, Empedoklész, aki „korának áldozata”, valójában modern hesperikus tragikus hős, az *Oidipusz Kolónoszban* hősének nyugati társa. Zarathustra szintén modern hős, aki a *nagy délidő* történelmi pillanatának, az emberiség legmagasabb rendű önméltóságának kifejezője. Mindkét alakot – és mindkét „tragikus” művet – a nyugat történelmi kezdetének, a görögségnek az „isméltéseként”, újrairásaként⁴³⁸ alkották meg: s ezért lehet a görög filozófus, Empedoklész Hölderlin modern drámájának hőse, és Nietzsche filozófiai hősének, Zarathustrának az (egyik) előképe.

*

A legfontosabb közös motívum a hölderlini Empedoklész-töredékek és a Zarathustra között a mindkét műben a középpontban álló Nap szimbóluma, és a mű hősének azonosulása a Nappal. Az dráma első változatának első felvonásában Panthea folyvást a Naphoz hasonlítja Empedoklész teremtet és maga körül életet serkentő erejét:

mint új napkorong az égen, úgy jött,

fénylett, s kedvesen, aranyszálakon

vonta magához a nyers életet.⁴³⁹

Wie eine neue Sonne kam er uns
 Und strahlt' und zog das ungreifte Leben
 An goldnen Seilen freundlich zu sich auf.⁴⁴⁰

A második változat első felvonásának harmadik jelenetében Empedoklész maga hasonlítja önmagát az ajándékozó Naphoz:

Ó, szépséges Nap! (...)
 ...nálad istenibbet
 nem találtam, szelíd Fény! És miként te,
 boldogságos! éltető sugaraddal
 nem fukarkodsz, s arany bőségedet
 ontod gondtalan, örömet, úgy
 én is, ki tied vagyok, szívesen
 osztottam lelkemet szét
 a halandók közt, s szívem félelem
 nélkül, nyíltan adta magát, miként te,
 a komoly és sorsterhes földnek...⁴⁴¹

– schöne Sonne! (...)
 Zu dir, zu Dir, ich konnte Göttlichers
 Nicht finden, stilles Licht! Und so wie Du
 Das Leben nicht an deinem Tage sparst
 Und sorgenfrei der goldnen Fülle dich
 Entledigest, so gönnt' auch ich, der Deine,
 Den Sterblichen die beste Seele gern
 Und furchtlos offen gab
 Mein Herz, wie Du, der ersten Erde sich,

Der schicksalvollen...⁴⁴²

A fenti idézetben megmutatkozik a Napnak az a tulajdonsága, ami a leginkább közös a hőssel: tékozló gazdagsága, minden számítást meghaladó adakozása a sorsterhes földnek és a „halandó” embereknek.

A *Zarathustra* szintén a Napnak és a napszerű hősnak ezt a tulajdonságát emeli ki. Zarathustrának már a neve is a napra utal. Amikor Nietzsche értesült róla, hogy a *Zarathustra* név „arany csillag”-ot jelent, egy levelében azt írta, hogy ebből az etimológiából levezethető a mű koncepciója.⁴⁴³ A *Zarathustra* mindjárt a felkelő Nap képével és Zarathustrának a Naphoz intézett szavaival kezdődik. Azonban, bár *Zarathustra* a felkelő Naphoz intézi szavait, valójában az *alábukó*, aláhanyatló Naphoz hasonlítja az emberekhez tanítani induló, adakozó önmagát:

„Le kell hát ereszkednem a mélybe: ahogy te is cselekszel esténként, midőn eltűnsz a tenger mögött, hogy bevilágítsd még az alvilágot is, gazdagnál is gazdagabb csillag!

Alá kell buknom, akárcsak neked, így mondják az emberek, akikhez le akarok jutni. (...)

Áldd meg a túlsorduló kelyhet, hogy aranylón árássa vizét, és mindenüvé elvigye visszfényét a te gyönyörűségednek!”⁴⁴⁴

A fenti sorokban megismerjük a hős napszerűsége: akárcsak Empedoklész, *Zarathustra* túláradó gazdagságában a földnek és az embereknek ajándékozza magát. A végtelenül gazdag és végtelenül adakozó Nap *Zarathustra* számára a „nyugodt szem, akiben a túlságos boldogság láttán sem támad irigység”, s ezért kéri áldását. De a Nap pazarló adakozása, a túlsorduló kehely kiáradása ugyanakkor *alábukást*, pusztulást (*Untergang*) is jelent. A *Zarathustra* utolsó fejezetében ezzel szemben *Zarathustra* a hegyek között teljes erejével és pompájával felkelő Naphoz lesz hasonló.⁴⁴⁵ Így már a mű szerkezetében megnyilvánul a napszerű hős kettőssége: túláradó adakozásában oda kell ajándékoznia, fel kell áldoznia önmagát, s ez egyben bukását, halálát (alvilágra való leszállását) is jelenti – de alábukása által emelkedhet fel ismét, és „sugározhatja ki” megtermékenyítő hatását a jövőre. Az alábukásában is az emberekre fényt árasztó Nap-hős metaforája az *Empedoklész halálának* és a *Zarathustrának* is középpontban álló költői motívuma. Az első hőlderlini *Empedoklész*-törredék a tanítványok párbeszédében a hanyatlásában is áldóan ragyogó Nap-hős képével zárul:

PANTHEA

(...) s arcuk bánatukban is ragyogott
az igazságtól, mit kimondott.

PAUSANIAS

Így hanyatlik a mélybe
a csillag ünnepin,
s fényétől ittasan ragyog a völgy is?

PANTHEA

Igen, mélybe hanyatlik
ünnepin s minden fényesebb lesz. (...)
Ó, te szent Mindenség! te élő!
bensőséges! A te tiszteletedre
s hogy tanúságot tegyen rólad, halhatatlan, -
a bátor mosolyogva dobja
tengerbe vissza gyöngyeit.⁴⁴⁶

PANTHEA

(...) Und ihnen glänzt' im Leide das Angesicht
Vom Worte, das er gesprochen –

PAUSANIAS

So geht festlich hinab
Das Gestirn, und trunken
Von seinem Lichte glänzen die Täler?

PANTHEA

Wohl geht er festlich hinab –
Der Ernste, dein Liebster, Natur! (...)
Lebendiges! Inniges! Dir zum Dank

Und daß er zeige von dir, du Todesloses!

Wirft lächlelnd seine Perlen ins Meer,

Aus dem sie kamen, der Kühne.⁴⁴⁷

A lehanyatlásában is mindenkit megajándékozó és áldó nap képe a Zarathustra harmadik részének egy fontos helyén is megjelenik. Itt Zarathustra haláláról, *alábukásáról* van szó:

„Mert még *egyszer* el akarok menni az emberekhez: *köztük* legyen alábukásom, haldoklásomban adván nékik legdúsabb adományomat!

A Naptól tanultam ezt, mely gazdagnál gazdagabb még alászállásában is: kimeríthetetlen bőséggel szórja olyankor a tengerbe aranyát, –

– hogy *aranyevezővel* lapátol még a legszegényebb halász is!

Mert láttam ilyet egykoron, és amíg néztem, el nem apadhattak könnyeim. –”⁴⁴⁸

A kincseit a tengerbe szóró nap hőderlini metaforája ismétlődik meg Nietzsche-nél, és az *Empedoklész halálához* hasonlóan itt hangsúlyt kap az, hogy minden egyes emberhez, a „legszegényebb halászhoz” is eljut a „leggazdagabb” adománya. (A *Vidám tudomány* 337. aforizmájában némileg más kontextusban szintén felbukkan az adakozó nap és a halászok metaforája.) Ez Zarathustra *empedoklészi* arca – mint tudjuk, Nietzsche abban látta Empedoklész és Hérakleitosz különbségét, hogy bár Hérakleitoszhoz hasonlóan Empedoklész is mintegy „külön naprendszerben”, magát isteni tiszteletben részesítve élt, de őt a részvét és a minden élő egységről való elképzelése ismét visszavezette az emberekhez.

A napszerű hős természetének azonban csak egyik oldala alábukásában/halálában is adakozó, áldó vonása. A Nap természete egyesíti a teremtés és pusztítás jellemzőit: egyrészt áldó sugarai életet adnak, másrészt perzselő sugarai elpusztítják az életet. Hölderlinnek kedves képei közé tartozik *Phoibosz Apollón* „halálos nyila” (Hölderlinnek általában is kedvelt metaforája a napsugár nyilként való ábrázolása.) Nietzsche valószínűleg Hölderlintől veszi át a „semmisítő Nap-nyilak” ókori eredetű metaforáját. A mű harmadik részében a tanaira megérett Zarathustra

„– csillag, mely készen áll és megérett a hatalmas délidőre, izzón, átfúrva, semmisítő Nap-nyilaktól üdvözlten: –

– Napnak kérlelhetetlen akarata, Nap maga is, a semmisítő győzelemben semmisülni kész!”⁴⁴⁹

A fenti idézetben a Zarathustra akarataról van szó, s a *Zarathustra* központi gondolata, hogy „az akarat megszabadít: mert teremtés az akarat”.⁴⁵⁰ Zarathustra számára a teremtés, az ember alkotása értékelés, és az értékek változása az alkotók változása.⁴⁵¹ Aki alkot, az új értéket alkot, s ez egybeesik a régi értékek megsemmisítésével: „mindig megsemmisít előbb, aki alkotni rendeltetett”. Ezért – s ez ismét a Zarathustra alapvető tanítása – a teremtés és pusztítás nem választhatóak el egymástól: teremő és pusztító valójában egyek. Zarathustra a teremő-pusztító embert állítja szembe a „jókkal”, a teremteni képtelennel (akik már kialakult értékek pusztá követői, és ezeknek az értékeknek az alapján nevezik magukat „jóknak”).

A görög tragédia jellemzője a hős sorsának az idővel való együtt mozgása, illetve az ezzel ellentétes mozgás, az idővel való konfliktusa, s ezért a napszakok, a reggel, a dél és az éj fontos szerepet játszanak az antik dráma szerkezetében. A hős és a napszakok kapcsolatát Hölderlin is kiemeli és átértelmezi Szophoklész-fordításaiban.⁴⁵² Az *Empedoklész*-drámatörödékekben is fontos szerepük van a napszakoknak. *Empedoklész az Etnán* című utolsó *Empedoklész*-drámatörödek azonban már *délben*, a „csúcsponton” a hős legmagasabbra törése-alábukása pillanatában kezdődik és voltaképpen ezt az egyetlen pillanatot ábrázolja. A drámatörödek kezdetén Empedoklész a dél sugarait hívja, mert ezek a „legérlelőbbek”:

Titeket hívlak a mezőn keresztül
lomha felhőkből, déli sugarak,
ti legforróbbak és legérlelőbbek –
hogy új életem lássam bennetek.⁴⁵³

Euch ruf ich über das Gefild herein
Vom langsamen Gewölk, ihr heißen Strahlen
Des Mittags, ihr Gereiftesten, daß ich
An euch den neuen Lebenstag erkenne.⁴⁵⁴

Zarathustra szintén a *hatalmas délidőt hívja* a mű utolsó szavaiban: „Ez az én reggelem, most kezdődik az én napom: *föl hát, föl, te hatalmas délidő!*”⁴⁵⁵ A Zarathustra alakjának születéséről szóló költeményben (*Sils Maria*) maga Zarathustra alakja is úgy jelenik meg, mint a *dél* pillanatának transzformációja. A *hatalmas délidő* pedig az emberiség eszmélésének heroikus történelmi pillanata, s Zarathustra a „csillag, mely készen áll és megérett a hatalmas

délidőre”. Ezért Zarathustra sorsa is a dél jegyében áll, s ezt a *délidőt* az ókori tragédia modern újraírásának értelmében gondolhatjuk el. Egy 1884-es töredék „délidőre törő akaratról”-ról (*Wille zur Mittag*) beszél Zarathustra kapcsán: „...egészen délidőre törő akarat. Zárlat: *szívének ditirambikus széttörése*”.⁴⁵⁶ A „szív ditirambikus széttörése”, a hős halála a „délidőre törő akarat”-ban győzelemmé válik. A *győzelmes halál* az *Empedoklész halálának* is fontos motívuma.⁴⁵⁷ Nietzsche a fenti idézetben azt mondja Zarathustráról: „semmisítő győzelemben semmisülni kész!” („zum vernichten bereit im Siegen!”).⁴⁵⁸

A délidő pillanatában a legfőbb győzelem és a bukás paradox módon egybeesik. Zarathustra halálát mindig a Nap alábukását is jelölő *Untergang* szó jelöli, s az alábukás, akárcsak a Napnál, egy új hajnal, teremtő újjászületés ígérete. A Zarathustra keletkezésének idejéből származó egyik töredék így fogalmazza meg a gondolatot:

„Nem láttam még olyan alábukást, amely nem volt nemzés és fogamzás.”

„Noch sah ich keinen Untergang, der nicht Zeugung und Empfängniss war.”⁴⁵⁹

S innen az alábukó boldogsága: „De most *boldogságom* az *alábukás*.” („Aber meine *Seligkeit* is es jetzt, *unterzugehen*.”)⁴⁶⁰ A heroizmust ezért úgy határozza meg egy hátrahagyott feljegyzésben Nietzsche, hogy az „az önmagunk abszolút alábukására irányuló *jó akarat*” („der *gute Wille* zum absoluten Selbst-Untergang”).⁴⁶¹ Egy másik helyen is tisztán emeli ki a hős Zarathustrára jellemző vonását:

„Vidáman állni minden közönséges bánat közepette – ez a hős dolga: és nem részvéttől, hanem gazdagságból adja fel és »áldozza fel« magát – ahogy ezt nevezni szokták.”

„Fröhlich inmitten aller gemeinen Trübsal sein ist Sache des Helden: und nicht aus Mitleiden, sondern aus Reichtum giebt er ab und »opfert sich«, – wie man es nennt.”⁴⁶²

A hős tehát paradox módon éppen *túlcsorduló gazdagságában* áldozza fel magát. Ez a közös Hölderlin és Nietzsche tragikus szemléletében: a hős halálát nem pusztán elszenvedi, hanem a halál egybeesik a hős akaratának legteljesebb kibontakozásával, a saját sors abszolút igenlésével. Ez az *igenlés* mutat rá arra, amit Nietzsche szavával a „tragédia misztériumtanának”⁴⁶³ vagy a dionüszoszi szférájának nevezhetnénk.

A *dionüszoszi szféráját*, mindkét szerző esetében az öröm és fájdalom magasrendű egymást-áthatása jellemzi, s ennek nyomán a tragédiát nevezhetnénk (a német kifejezést

átköltve) *Trauerspiel* (szomorújáték, vagy „gyászjáték”) és *Freudspiel* („öröm-játék”) kettősségének. Panthea ezt mondja az *Empedoklész halála* első változatának végén:

Nemcsak bíborszőlő s virág
ad szent erőt, a szenvedésből
is táplálkozik, nővérem, az élet,
s – miként hősrünk – gyönyörre lel
a halál poharában is!⁴⁶⁴

A *Zarathustra* pedig így szól a beteljesedésről (*A hatalmas vágyakozásról* témáit idézi fel újra *Az alvajáró dala* című fejezet):

„Szőlőtő te! Mi végre dicsérsz? Hisz megmetszettek! (...) »Ami teljes lett, mind ami megérett – halni akar!« – így beszélsz. Áldassék hát, áldassék a vincellér kése!”⁴⁶⁵

A fenti idézet tovább vezet az *érettség* és a *helyes halál* Hölderlini témái felé, amelyek a *Zarathustrában* is fontos szerepet játszanak. A *helyes* (időben választott) halál ugyanis az érett és beteljesült ember halála. Megejtő egyszerűséggel fejezi ki az érettség és halál kapcsolatát Hölderlin: „Heut ist mein Herbsttag / und es fällt die Frucht / Von selbst”.⁴⁶⁶ Az érett gyümölcs magától lehullik: a motívum átkerül Nietzschehez.⁴⁶⁷ A halál „helyes idejének” kiválasztása nehéz feladat: ezt hangsúlyozza Nietzsche például Wagner kapcsán, aki szerint „túl későn” halt meg, vagyis túlélte legjobb korszakát.⁴⁶⁸ A helyes halál *Zarathustra* dionüszoszi fogalma szerint egybeesik a végső kiteljesedéssel, az éjféll a déllel, a szenvedés az örömmel:

„Csöppnyi harmat? Öröklét párálló illata? Nem halljátok? Illatát nem érzitek? Épp most lett teljes az én világom, dél már az éjféll is, – gyönyör a fájdalom is, áldás az átok is, Nap az éjszaka is – távozzatok, avagy tanuljátok meg: a bölcs – bolond is.”⁴⁶⁹

„Dél már az éjféll is” – itt a szenvedés a „tragédia misztériumtanának” megfelelő értelmet nyer, s ez azt jelenti, *dionüszoszi* értelmet. „*Isteni* szenvedés” a *Zarathustra* harmadik, vagyis központi részének témája egy hátrahagyott feljegyzés szerint.⁴⁷⁰

A *Zarathustra* dionüszoszi vagy „ezoterikus” dimenziója és az *Empedoklész*-dráma harmadik változatának misztikuma között is megfigyelhetőek lényeges rokon vonások. Emlékezzünk rá, hogy Hölderlin az *Empedoklész*ről szóló tragédiát az *Oidipusz Kolónoszbán hesperikus*, napnyugati pártjaként tervezte el. Az *Oidipusz Kolónoszbán* „misztériumjellege” jellemzi az *Empedoklész*-törödékeket, és különösen a harmadik változat, az *Empedoklész az*

Etnán zárlatát. Miután Empedoklész kedvenc tanítványát, Pausaniast elbocsátja, ő atyai tanácsát kéri, s Empedoklész válaszában megnyílik a „misztérium” dimenziója:

Lásd fiam, másként érzem már magam
 s nemsokára könnyebb és szabadabb lesz
 lélegzetem; s mint hó a magas Etnán,
 ha napfényben melegszik, csillog és
 elolvad, habzik, aztán könnyedén
 a csúcstról lezuhog – – –
 és az áradó vizeken keresztül
 Írisz halk íve lendülve virágzik,
 úgy ömlik, habzik szivemből szabadba,
 úgy zúg tova, mit az idő megérlelt.
 A súly már lehull, lehull és fölötte
 létem virágba borul éterin.⁴⁷¹

A vizek lezúdulása a hegyről és a szivárvány felemelkedése a nap fényében – a gyönyörű komplex költői kép a súly alóli felszabadulás történetét fejezi ki: „Die Schwere fällt und fällt, und helle blüht / Das Leben, das ätherische, darüber.” A *Zarathustra* egyik fontos motívuma a hős küzdelme „a nehézkedés szelleme”, voltaképpeni ellensége ellen:

„Ártatlan dolgokkal töltekezem, beérvén kevéssel is, várom türelmetlenül a röptülés idejét, az elröptülését – ilyen fából faragtak: hogy is ne volna hát valami madárszerű bennem!

Legfőképpen pedig, hogy ellensége vagyok a nehézkedés szellemének, ez madártermészetem: és bizony mondom, halálos, régi, ős-ellenségem ő! (...)

Tanításom pedig ez: aki egyszer majd meg akarja tanulni a röptülést, tanuljon állni és járni és futni és mászni és táncolni előbb: nem röptében tanul meg röptülni az ember!”⁴⁷²

A súly, a teher levetése, a felszabadulás a *tánc* által, majd a végső felszabadulás a *repülés*ben Nietzsche *Zarathustrájának* alapotívumai. A *három átváltozásról* című fejezetben a tevé akkor válik oroszlánná, amikor leveti terhét, megszabadul morális kötöttségétől. A tánc és a

nevetés ugyancsak a teher alóli felszabadulás folyamatának része, s ez a folyamat a repülésig vezet el, ahol már a „levegőbe röpködnek a határvölgyek”,⁴⁷³ és a Föld könnyűnek neveztetik.

A *Zarathustra* metaforikája persze itt már eltér Hölderlinétől. Azonban van egy fontos kapcsolódási pont, mégpedig az, hogy a súlytól való megszabadulás az időhöz való viszony alapvető megváltozásával függ össze Hölderlinnél és Nietzsche-nél is. Empedoklész megszabadulása a súlytól ugyanis az idő „fordulatát”, másféle dimenziójának megnyílását jelenti. „Vándorolj bátran, fiam!” – valójában *az időbe* küldi vándorútra tanítványát, Pausaniast. De miféle időről van szó? Ebben az „időben” az idők összekeverednek, áthatják egymást: Empedoklész először „Róma tettdús birodalma” felé mutat (sok száz évvel a történeti Empedoklész után), majd együtt mutatkozik Platónnal (akivel szintén nem voltak kortársak):

Ó hősök városa! S te is Tarentum!
 Testvéri csarnokok, hol annyiszor
 Platónnal sétáltam fényittasan.
 Nekünk minden év új csodát hozott,
 s minden nap új fényt a szent iskolában.
 Keresd fel, fiam, öreg jóbarátom
 hazájában, az Illisus virágos
 partján, és köszöntsd nevemben őt.
 S ha nem nyugszik meg lelked, menj tovább,
 a túlsó partra térj, a komolyabbra,
 s majd faggasd ki az egyiptomi testvért.
 Ott hallhatod Urania csodás
 zengő lantjának komoly hangjait,
 s a sors könyvét majd kinyitják előtted.
 Eredj! ne félj! Mert minden visszatér,
 s aminek lenni kell, beteljesült már.⁴⁷⁴

Empedoklész ebben az idődimenzióban együtt sétál Platónnal az Akadémia oszlopcsarnokában (akár Raffaello híres képén Platón és Arisztotelész). A jövőből, Platónról a

múltba, az „egyiptomi testvérhez” vezet az út. Tudjuk, hogy Platón csodálta az egyiptomiak bölcsességét és *Timaios* című dialógusában egy egyiptomi pap adja át tudását Atlantiszról, az elsüllyedt földrésről. Platón s a görögök számára – Jan Assman megjegyzése szerint – az egyiptomiak a leghosszabb emlékezetű nép. Platón tízezer évre becsüli az egyiptomiak emlékezetét.⁴⁷⁵ s ez a szám a görögök szemében óriásnak tűnt. Egyiptomnak tehát rejtélyes tudást tulajdonítottak az idővel kapcsolatban. Ez a toposz jelenik meg itt (s emlékezzünk a Nietzsche által emlegetett másik híres toposzra is, hogy az egyiptomiak „gyermek” népnek látták a görögöket), s ezért az egyiptomiak rendelkeznek titokzatos tudással a sorsról: „Ott hallhatod Urania csodás / zengő lantjának komoly hangjait, / s a sors könyvét majd kinyitják előtted.”

Nietzschénél az emberi életet kötő súly, nehézkedés metaforája már az 1870-es évek műveiben szintén az időhöz kapcsolódik. *A történelem hasznáról és káráról* című mű elején az ember a „tört szám”, ami abban különbözik az „egész számtól”, az állattól, hogy az állat „minden pillanatban teljesen akként jelenik meg, ami”. Az ember erre a tiszta megjelenésre képtelen, éppen az időtől való függése miatt. Az ember a „múlton csügg”, a múlt levethetetlen terhét hordozza:

„Az ember... a múlt nagy s mind nagyobb terhével veselkedik: ez görbíti meg a hátát vagy téríti el léptét, ez nehezíti el járását, mint valami láthatatlan és sötét teher... Ezért ragadja meg a gyermek látványa... aki a múlt és jövő sövényei közt túlcsondulón boldog vakságban játszik.”⁴⁷⁶

A *Zarathustrában* a súly levetése, a nehézkedés szellemétől való végső megszabadulás az öröklét dimenziójához, az örök visszatéréshez kötődik. *A megváltásról* című fejezet szerint a múlt súlyának levetése az akarat megszabadítása a múlttal szembeni ellenszenvétől, s az időbeli leértékelésének eszméjétől, „a bosszú szellemétől”. Ebben a fejezetben nyitva marad a kérdés, hogy az akarat képes-e „visszafelé akarni”, vagyis a múltban megesettre azt mondani, hogy „én akartam így”.⁴⁷⁷ Az akaratnak a múlt terhétől való felszabadulása – ami a mulandóság radikális igenlését, s ezzel a „bosszú szellemének” leküzdését jelenti Nietzschénél – teremti meg az akarat számára a legfőbb igenlés lehetőségét. Ezt a legfőbb igenlést fejezi ki *Zarathustra* Örökléthez intézett dala (*A hét pecsét. Avagy: Az Igen és Ámen dala*), amelynek végén visszatér a nehézkedéstől való megszabadulás motívuma:

„... alfám és ómegám, hogy könnyű legyen minden, ami nehéz, hogy minden testből táncos, minden szellemből madár legyen... (...)

– a madár bölcsesség pedig így beszél: »Lásd nincs fent, se lent! Röpülj csak, amerre tetszik, túl mindenén, vissza, te könnyű!....«⁴⁷⁸

S itt érdemes visszatérni Hölderlinhez, a fenti idézet utolsó soraihoz. A sorsról – Empedoklész sorsáról és az ember történelmi sorsáról – hangzanak el itt a rejtélyes szavak:

Mert minden visszatér,
s aminek lenni kell, beteljesült már.

es kehret alles wieder.

Und was geschehen soll ist schon vollendet.

Vajon milyen viszonyban van ez a visszatérés-gondolat Zarathustra *örök visszatéréséről* szóló tanával? Nem beszélhetünk közvetlen összefüggésről (ennek nincsen semmi nyoma Nietzsche-nél): a kapcsolat sokkal inkább a *tragikum* rokon felfogásában keresendő. A fenti sorok jelentését az *Empedoklész*-drámatörödek egy korábbi jelenete segítségével próbálom meg értelmezni. Empedoklész így beszél magáról tanítványának, Pausaniasnak:

Nem az vagyok, kinek hiszel, fiam,
és esztendőig nem tart maradásom,
csak csillogás vagyok, mely eltűnik,
Egy hang a lanton –⁴⁷⁹

Ich bin nicht, der ich bin, Pausanias,
Und meines Bleibens ist auf Jahre nicht,
Ein Schimmer nur, der bald vorüber muß,
Im Saitenspiel ein Ton –⁴⁸⁰

A lant hangjai jelképezik tehát a (történelmi) időt, melyben *egyetlen* hang Empedoklész.⁴⁸¹ A filozófiatörténet egy fontos passzusában, a *Vallomásokban* Szent Ágoston is a zenei hang csengésének (és a költemény elmondásának) tartamán keresztül értelmezi az időt.⁴⁸² A hölderlini hasonlat szerint a hős, Empedoklész élete csak egy mulandó „csillogás”, egy hang a lant játékában. Azonban más szempontból az egy hang Ágoston kifejezésével a „lélekben” (ma inkább tudatot mondanánk) az emlékezés és várakozás által magába sűríti az egész folyamatot, a teljes költeményt. Ezért az egyes hang a folyamat során ugyan mulandó, de az

egész szempontjából szemlélve „örök”: egyrészt a többi hangtól elválaszthatatlan, így „visszatér” a többi hangban, másrészt önmagában állva is magába sűríti a teljes folyamatot: emlékeztet a múltra és benne feszül a jövő. A fenti sorokat tehát a zenei metafora felhasználásával tudjuk értelmezni: ezért semmisülhet meg az idő *szukcesszivitása* és *irreverzibilitása*, (így utalhat Empedoklész Rómára, ezért társaloghat Platónnal, vagy térhet vissza Egyiptomba). A történelmi idők ismétlődnek egymásban, s bár az egyes múlandó, a sorsnak ebből a magasrendű nézőpontjából semmi nem múlik el nyomtalanul, „minden visszatér” és minden egyes mozzanat *szükségszerű*: „aminek lenni kell, beteljesült már”.

Azonban ha felfedezzük a hölderlini és nietzschei gondolat rokon vonásait, éppen innen nézve tűnik ki Zarathustra *örök visszatérés*-gondolatának unikalitása. Így hangzanak Zarathustra „alábukásakor” mondott szavai:

„Visszatérek hát egykor, s velem ugyanez a Nap, ugyanez a föld, ugyanez a sas, ugyanez a kígyó – *nem* új életre vagy jobb életre vagy hasonló életre:

– mindörökké egyazon és ugyanegy életre térek vissza, a legnagyobb és legkisebb dolgokban is, hogy minden dolgok örök visszatérését tanítsam újra, –”⁴⁸³

A rokonság a két gondolat között az identitás sajátos átértelmezésében van, ami az idő „másik dimenziójának” megnyílásával történik meg. Zarathustra esetén azonban nem pusztán a hős feloldódásáról van szó egy – már *szukcesszíven* nem elgondolható – egészben, hanem arról, hogy éppen ez a feloldódás erősíti meg ezt a „meta-identitást” – *én* térek vissza, és *velem* tér vissza ugyanez a föld, sas és kígyó, mondja Zarathustra. Míg Empedoklész visszatéréséről szóló szavai után találkozunk a rejtélyes egyiptomi aggastyánnal, Manes-szel, aki kétségbevonja jelentőségét és megváltói szerepét, addig az alábukó Zarathustra mondatai az örökkévalóság iszonyatával való találkozás után is tulajdon visszatéréséről szólnak. A *Zarathustra* metaforáival: a gyűrűző kígyó barátként átöleli a köröző sást,⁴⁸⁴ Zarathustra élete tökéletesen beilleszkedik a nagy ciklusba, amelynek előidézője, s tanítója is egyben.

A különbségek ellenére érdemes kiemelni a közös tragikus vonásokat a visszatérés-motívumban. Egyrészt a magasrendű szükségszerűség gondolatát: „aminek lenni kell, beteljesült már”, mondja Empedoklész, s Nietzsche számára a *Zarathustra* a legmagasabb rendű *amor fati* kifejeződése. Másrészt, folytatva a fenti gondolatsort, a visszatérés zenei-költői megközelítése összekapcsolja a két művet. „»Mi az örök életben hiszünk« – hirdeti a tragédia; a zene pedig az örök élet közvetlen ideája”⁴⁸⁵ – írja már *A tragédia születésében* Nietzsche. A zene a *Zarathustrában* is kulcshelyeken bukkan fel. Nietzsche az *Ecce homin*

így ír a *Zarathustra* születéséről: „A mű alapeszméje, az *örök visszatérés gondolata*, az igenlésnek lehető legfennköltebb és egyáltalában elérhető megfogalmazása, 1881 augusztusában született meg”.⁴⁸⁶ Az *Ecce homo* elmondja a gondolat Silvaplana-tónál történt megszületésének körülményeit, majd így folytatja:

„Ha ettől a naptól visszafelé számolok néhány hónapot, akkor ízlésem, főként zenei ízlésem hirtelen és mélyreható megváltozásában előjeleket fedezhetek fel. Talán az egész Zarathustra a zene körébe sorolható: az újjászülető *meghallás* a művészetben egészen biztosan előföltétele volt művemnek.”⁴⁸⁷

„Talán az egész Zarathustra a zene körébe sorolható” – *A tragédia születése* szerint a tragédia az örök élet kifejezője, míg a zene ennek közvetlen ideája, a Zarathustrában pedig az örök visszatérés gondolatának a mű zeneisége felel meg. Az „igenlés lehető legfennköltebb és egyáltalán elérhető megfogalmazása” Nietzsche számára nem történhet másképpen, mint zenei-költői módon: az „örök visszatérés” gondolatához lényegi módon hozzátartozik, hogy „dalokban” és metaforákban fejezi ki Zarathustra.⁴⁸⁸ „Dalolj!” – tanácsolják állatai a lábadozó Zarathustrának,⁴⁸⁹ s ezt mondja Zarathustra később a saját lelkének is.

*

Az Empedoklész halála első változatában azt mondja Panthea Empedoklészről:

Sokat töprengek rajta – s mily sokat
kell még órála töprengennem? És ha
meg is értem, mit érek vele? A
való életet csakis ő jelenti
s mi többiek csak árnyai vagyunk.⁴⁹⁰

Ich sinn ihm nach – wie viel ist über ihn
Mir noch zu sinnen? Er selbst zu sein, das ist
Das Leben, und wir andern sind der Traum davon.⁴⁹¹

A dráma – mindhárom *Empedoklész*-töredék – a *legmagasabb fokú bensőiségesség* sorsáról szól: „ő maga lenni”, az egyedüli élet, a többiek róla való álmok, kisugárzásának „árnyai”. Nyilvánvalóan ez a drámai ábrázolás legfontosabb problémája is: Empedoklésznek nincsen valódi, méltó ellenfele, aki a drámai konfliktust biztosítaná.⁴⁹² Tudjuk, hogy Hölderlinben a

szándék az „ellenfél” megtalálására megvolt: az első töredékben Hermokrates és Kritias alakja, a másodikban Hermokrates megerősödése jelzi ezt a tendenciát, s ismerjük Hölderlin tervét a harmadik változatban egy testvér-király szerepeltetésére.⁴⁹³ Azonban e tervek végül nem valósultak meg. Hölderlin tehát kezdettől nem gondolkodik újkori értelemben dramatikus módon, hanem a *legmagasabb fokú bensőségesség* sorsát kívánja bemutatni. Ez a bensőségesség egyesíti magában a szembeszegülőket, ezért sorsa több mint egy személyé. (Bár sorsa egyedi, mégis általánossá válik.) A drámai folyamat során Empedoklész identitása egyszerre távol ki, és válik ugyanakkor mégis pillanatnyivá: egyszerre igaz, hogy „A való életet csakis ő jelenti” („Er selbst zu sein, das ist / Das Leben”), és hogy ő csak egy csillogás, „egy hang a lanton”, amely mégis „visszatér”.

Ez a lényegi kapcsolat Zarathustrával, a tragikus alakkal: ő is egyetlen hőse történetének, miközben *szószóló* és *tanító* is. A Zarathustrát körülvevő különféle alakok nem egyenrangú partnerei Zarathustrának – ez úgy mutatkozik meg a műben, hogy hiányoznak a „barátok” – s ez alól nem kivételek a „tanítványok” vagy a „fölmagasló emberek” sem. És maga Zarathustra is minduntalan megválik tanítványaitól (s ezáltal magától, mint tanítótól), s belép voltaképpen otthonába, a magányba. Nietzsche számára az elmagányosodás és az általa kiváltott szenvedés az individuáció fontos állomása.⁴⁹⁴ „A mély szenvedés előkelővé tesz; elválaszt”⁴⁹⁵ – de fordítva is igaz: az elválás, az elmagányosodás mély szenvedést okoz. A *Zarathustrát* olvashatjuk úgy, mint a fokozódó elmagányosodás könyvét. Az *Előljáró beszéd* során Zarathustra megtanulja, hogy ne a piacon lévő nép tagjaihoz szóljon, akik nem érthetik meg őt, az első és a második rész végén pedig a szűkebb körétől, tanítványaitól vesz búcsút. A második részben található a három dal: *Az éji dal*, *A táncdal*, *A sírdal*, melyek mind az elválásról és elválasztottságról szólnak. Zarathustra közeledése sorsához, önnön feladatához elszakadással, megannyi búcsúval és mély szenvedéssel jár. A szeretet egy formájától való elszakadás azonban átlépés, átváltozás a szeretetnek egy új, igazabb formájába. Az *Előljáró beszéd*ben, amikor Zarathustra találkozik a remetével, így indokolja, hogy ismét az emberek közé megy: „Szeretem az embereket”. Később, a remete ellenvetésére, helyesbít: „Szeretet? Mit is beszélek! Ajándékot viszek az embereknek!”⁴⁹⁶ Zarathustra szeretetének formája tehát az *ajándékozás*, az *adás*. Ez kerül válságba a második rész közepén található *Az éji dal*ban. Ez a dal – amit az *Ecce homo*ban Nietzsche hosszan idéz, mint a legmagasabbrendű dionüszoszi költészet példáját – az adakozó szeretet elégtelenségéről szól. „Elfogadják, mit ad kezem: ámde lelküket vajon még megérintem-e? Adni és kapni – köztük mily szakadék; hidat verni pedig a legkisebb szakadék fölött a legnehezebb.”⁴⁹⁷ (Ugyanerről a mély fájdalomról szól A

leggazdagabbak szegénységéről című költemény.) Adakozó és elfogadó, gazdag és szegény, tanító és tanítvány között keskeny, de annál mélyebb a szakadék. A szeretet csak egyenrangúak, *barátok* között jöhet létre. A barátság szabadítja ki a *remetét* önmagával folytatott terméketlen és mértéke-nincs beszélgetésének örvényéből. De a valódi barátság Zarathustra számára mindig pusztán hiány vagy utópia. Zarathustrának a második rész végén el kell búcsúznia tanítványaitól is. A szeretet utolsó, teljes formája a *legvégső magányban* találja meg Zarathustrát. Ez a paradoxon *A hazatérés* témája: „Ó magány! Te vagy nekem az otthon.” Nietzsche itt megkülönbözteti a magány (*Einsamkeit*) és az elhagyatottság (*Verlassenheit*) állapotát: ez utóbbit a tömegben, a sokaságban érzi az ember. A magányhoz, a legvégső magányhoz a Zarathustra az otthon, a haza megtalálásának gyengéd, szárnyaló, himnikus hangján szól:

„Ó magány! Te vagy nekem az otthon! Mily üdvözítőn és gyöngéden szólít a te hangod! (...)

Mert nyíltság és világosság lakozik tenálad; és nálad úgy szaladnak még az órák is, könnyebb lábakon. Mert sötétben nehezebb elviselni az időt, mint fényben.”⁴⁹⁸

Zarathustra magányhoz vezető útja rokon Empedoklész sorsával, aki szintén az emberi közösségből kivette, az Etna oldalában találja meg lelkének valódi nyugalomát. Ez a tanítói szereptől való elszakadást is jelenti: itt már nincsen több tanítás, maga a sors lesz azzá. A kivetettség kiválasztottsággá, a végső magány otthonná válik.⁴⁹⁹ De csak a száműzetés és elszakíttottság mérhetetlen kínjának átélése után válik a magány valóban áldássá. (Empedoklész esetében kétségtől Zarathustrától különböző módon, mert nála a magány előkészület az öngyilkosságra, önfeláldozására. De mint látni fogjuk, végsősoron Zarathustránál sincsen ez másképp, a magány előkészíti az élettől való búcsú pillanatát.) Az elhagyatottság a hős saját lényegétől való távolságát jelenti, ezzel szemben a magány a hazatérést ebbe a lényegbe, a „legfőbb függetlenséget”, ahogy Hölderlin mondja.⁵⁰⁰

3. A Zarathustra mint monologikus műalkotás

A *Vidám tudomány* 367. aforizmájának gondolata meghatározó jelentőségű Nietzsche kései esztétikájában:

„Hogyan tegyünk elsőként különbséget a műalkotások között. – Mindaz, amit gondolnak, költenek, festenek, komponálnak, építenek és megformálnak vagy a monologikus művészethez tartozik, vagy a tanúk előtti művészethez. Az utóbbihoz

még azokat a látszólag monologikus művészeteket is odasorolnám, amelyek magukba foglalják az istenhitet, az imádság egész líráját: mert a jámbor ember számára nem létezik magány – ezt először mi találtuk föl, mi istentelenek. Nincs tudomásom arról, hogy egy művész összpontikájának létezne mélyebb megkülönböztető ismérve, mint a következő: hogy a tanú szempontjából tekint-e létrejövő műalkotására (»önmagára«–), vagy ellenkezőleg: »elfelejtette a világot«, aminthogy minden monologikus művészet szempontjából ez a lényeges; *a felejtésen* alapul, a felejtés zenéjének művészete.⁵⁰¹

Az aforizma szerint az „istentelenek” (Zarathustra egyik állandó jelzőjéről van szó) isten halála utáni művészete mindenekelőtt *monologikus*. Az aforizmában Nietzsche, korántsem véletlenül, a drámából vett hasonlattal él: a monologikus megszólalásban a drámai hős kilép társadalmi környezetéből, önmagában és önmagának szól, mintegy elfelejti a világot. Nincsen tanúja megnyilatkozásának, *ő maga* sem tanúja annak. A Nietzsche által felvázolt világhelyzetben a művész nem része egy közösségnek, s ez azt jelenti, hogy közönsége sincsen. Természetes állapota a magány, megszólalásának helyzete monologikus. Nietzsche mélyreható megfigyelése, hogy a vallásos korok látszólag monologikus művészei valójában mégsem monologikusak, mivel az „imádság lírája” az alkotó magányában is feltárulás Isten és a közösség előtt. Az „imádság lírája”, ha az embereket nem is, Istent képes megszólítani. Ezzel szemben az istentelen számára nem létezik sem az emberi közösség, sem a megszólítható isten tanúsága. Ő maga sem „tanú” a saját művénél. Ahogyan a drámában a monológot mondó hős, a monologikus alkotó sem folytat dialógust másokkal. A monologikus alkotó ezzel szemben újfajta szabadságot élvez a világgal szemben, „elfelejtette a világot”. A felejtés nietzschei fogalmával kapcsolatban emlékezzünk vissza *A történelem hasznáról és káráról* című korszerűtlen elmélkedésre, amelyben Nietzsche *pozitív* erőként, az élet alakító erejeként ragadja meg a felejtést. A mű alapvető tézise szerint a történeti és a történetietlen egyaránt szükséges valamely egyén, nép vagy kultúra egészségéhez.⁵⁰² Más megfogalmazásban, emlékezés és felejtés helyes arányáról van szó az emberi életben, arról, hogy mennyi múltat képes úgy feldolgozni az ember, hogy ezzel ne károsítsa a jelen teremtményét. A tét valójában az emberi *cselekvés*, ugyanis Nietzsche szerint nem vagyunk képesek a felejtés pozitív ereje nélkül cselekedni: „minden cselekvéshez felejtés is tartozik, ahogyan a szerves élethez nem csupán fény, hanem sötétség is.”⁵⁰³ Nietzsche számára a nagy történelmi cselekvés mindig *a történelem ellenére* történik, vagyis a *pillanatban*, a múlttól való elfelejtkezéssel, a múlttal szembeni teremtmény igazságtalansággal:

„a »cselekvő«... a legtöbb dolgot elfelejti, hogy az egyetlen megtegye, igazságtalan azzal szemben, ami mögötte van, s csupán egyetlen jogot ismer, annak a jogát, aminek most kell keletkeznie. A cselekvés minden embere végtelenül jobban szereti ily módon tettét, mint amennyire az megérdemli: s a legjobb tettek a szeretetnek egy olyan túláradásában történnek meg, hogy erre a szeretetre okvetlenül méltatlannak kell lenniük, ha értékük mégoly felmérhetetlen is.»⁵⁰⁴

A felejtés Nietzsche-nél tehát soha nem pusztán priváció, az emlékezéstől való megfosztottság, hanem mindig önálló és aktív erőt jelent, az alkotó cselekvés (*poiésisz*) jellemzőjét. A fenti idézetben pedig a világ alkotó elfelejtéséről van szó, s ezért mondja Nietzsche, hogy a modern alkotás a „felejtés zenéje”.

A monologikus alkotó helyzetének a *Zarathustra* irányába is mutató fontos ábrázolása található két korai (1872 végén keletkezett) töredékben, melyek az „utolsó filozófus” – ekkortájt más följegyzésekben is felmerülő – gondolatával foglalkoznak. A két töredék tehát rokon gondolatot tárgyal, de míg az első töredék főhőse prométheuszi figura, addig a második töredéknek már a címében is Oidipusszal azonosul az „utolsó filozófus”. Szintén lényeges különbség, hogy amíg az első töredék egyes szám harmadik személyben ábrázolja az „utolsó filozófust”, addig a második töredék, mintegy dramatizálja az utolsó filozófus alakját, s így egyes szám első személyben szólal meg. Az első töredék így hangzik:

„Az utolsó filozófus rettenetes magánya! Ellenséges természet veszi körül, a feje felett keselyűk köröznék. És belekiált a természetbe: Adj feledést! Feledést! – *Nem, titán módjára viseli a szenvedést – mígnem felkináltatik neki a megbékélés* a legmagasabb rendű tragikus művészetben.»⁵⁰⁵

A második töredék címe *OIDIPUSZ, Az utolsó filozófus beszélgetései önmagával*. Ez a töredék részben kibontja, részben módosítja az előző töredék témáját:

„Úgy nevezem magam: az utolsó filozófus, mert én vagyok az utolsó ember. Nem szólok hozzá senki, csak én magam, és haldokló gyanánt hatol el hozzám saját hangom. ...szívem nem viseli el a legmagányosabb magány borzongásait, és beszélni készlet, mintha ketten volnék egymagam. (...) a világ él, és még csillogóbban, még hidegebben bámul reám részvétlen csillagaival, él, éppoly bután és vakon, mint annak előtte, és csak egyvalaki hal meg – az ember. – És mégis! Hallható vagy még, szeretett hangom! Meghal velem valaki, velem, az utolsó emberrel, ebben a

világmindenségben: az utolsó sóhaj, a *te* sóhajod, meghal velem az elnyújtott jajkiáltás, mely engem panaszol, a legutolsót a fájdalom emberei közül, Oidipuszt.”⁵⁰⁶

A két töredékben közös a *monologikus szituáció*: az utolsó filozófus tanú nélkül, magányosan áll az „ellenséges természetben”. A töredékek tétje pedig az emlékezés és felejtés, illetve a szenvedés értelme ebben a szituációban. Az utolsó filozófus magánya abszurd magány. Az első töredék szerint az utolsó filozófus a természettől feledést kérve kíván megszabadulni ettől az állapottól, végül mint titán – Prométheusz – viseli a szenvedést. Végül feloldást hoz „a megbékélés a legmagasabb rendű tragikus művészetben”. A második töredék még tovább élezi a magány tragikumát: az „utolsó filozófus” egyben az „utolsó ember” is. Az utolsó filozófus átéli az „ember halálát”, s az emberiség emlékezetét számára tulajdon „szeretett hangja” képviseli. A befejezésben sincsen feloldás, de a „hang”, a beszélő különös „társá”, doppelgängere rejtélyes módon Oidipusszal azonosul.

A tragédia születése 9. fejezetében Nietzsche két görög tragédiával foglalkozik részletesen: Szophoklész *Oidipusz király* (illetve *Oidipusz Kolónoszban*) és Aiszkülosz *Leláncolt Prométheusz* című drámáival. *A tragédia születése* koncepciója szerint Oidipusz és Prométheusz is Dionüszosz isten maszkjai. Oidipusz, a „görög színpad legfájdalmasabb alakja”, aki *passzív*, elviseli a rá jutó mértéktelen szenvedést, „minden csapás tisztán szenvedő kiszolgáltatottja”. Oidipusz sorsa az *Oidipusz Kolónoszban* isteni derűjében teljesedik ki, amely értésünkre adja, hogy „tisztá passzivitását a hős a legmagasabb rendű cselekvőerőre váltotta át, olyan erőre, mely túléli őt, s jóval a halála után is hat, míg korábbi élete tudatos tettei-céljai csak a puszta beletörődésig juttatták”.⁵⁰⁷ Ezzel szemben Prométheusz alakjában titáni módon az ember „maga vívja ki kultúráját, az isteneket pedig szövetségre kényszeríti”,⁵⁰⁸ s benne „a cselekvő bűn egyben prométheuszi erény is”.⁵⁰⁹ Oidipusz végtelen passzivitásában dicsőül meg, Prométheusz viszont az aktív dionüszoszi hóstípus megtestesítője: míg Oidipusz a „szent”, Prométheusz az istenekkel dacoló titáni „művész”:

„Kivált a görög művészetben derengett fel ember és isten kölcsönös függőségének sejtelve: s éppen Aiszkülosz Prométheusza lett a szimbóluma ennek az érzésnek. A titáni művészen dacoló hit ébredt, hit, hogy embert teremthet, s hogy az olümposzi isteneket legalábbis elpusztíthatja: s teheti ezt saját erejével, magasabb rendű bölcsességével, amiért persze örök szenvedéssel kell lakolnia. A nagy génusz remek teremteni tudása«, amiért még az örök szenvedés is olcsó ár neki, a *művész* keserű büszkesége – ez az aisküloszi költészet lelke és tartalma, míg Szophoklész Oidipuszában a *szent* diadalénekéhez hangzik fel a prelúdium.”⁵¹⁰

Oidipuszban és Prométheuszban mégis közös a dionüszoszi bölcsesség paradoxona, amely szerint az individuáció határainak áttörése, a kísérlet a természet lényegi rejtelmeinek megragadására szükségképpen természetellenességgel és vétékkel jár. Ez egyben az isten és ember között megnyíló ellentétet is jelenti, s így Nietzsche szerint „az első filozófiai probléma az isten és az ember közt meredő fájdalmas, feloldhatatlan ellentmondás”. Az isten és ember közötti feloldhatatlan ellentmondás tragikus ábrázolásának különböző formáit képviseli a két dráma.

A fenti töredékekhez visszatérve: az *utolsó filozófus* alakja azért jelenhet meg Prométheuszként illetve Oidipuszként, mert Nietzsche szerint a görög tragédia hősei is az emberi megismerés és teljességre törekvés megtestesítői voltak, akik szembesültek a dionüszoszi bölcsesség paradoxonával. Az utolsó filozófus két ábrázolása közül a prométheuszi az aktív, aki titáni módon vállalja a szenvedést és eljut a tragikus műalkotáshoz, az oidipuszi a passzív. Azonban az utolsó filozófus nem azonos a görög tragédia hőseivel, az utolsó filozófus modern alak. Az utolsó filozófus szerepének jobb megértéséhez érdemes megvizsgálni, hogy az utolsó filozófus mennyiben az utolsó ember is. Az *utolsó ember* kifejezés Nietzsche számára egyrészt a monologikus szituációra utal, vagyis arra a „rettenetes magányra”, amelyben a monologikus alkotó él. Az utolsó ember kifejezés ugyanakkor utal az *antropomorfizmus* nietzschei problémájára is. Nietzsche ebben a korszakban több művében kifejti, hogy a görögök (és más népek) mítoszai az egész világot szép emberi alakokká, illetve emberi relációk összességévé bontották fel. Az archaikus világkép tehát minden ízében antropomorf. Erre az antropomorfizmusra legjellemzőbb példaként említi Nietzsche az asztrológiát, illetve az ovidiusi metamorfózisokat. Azonban később kibővíti a fogalmat a filozófia és a racionális tudás területére is: a filozófia és a tudomány nem meghaladja, hanem pusztán *tovább finomítja* a mítosz antropomorfizmusait. Nietzsche a Platón előtti görög filozófusok rendszereit tanulmányozva úgy látja, hogy azokat ma már csak esztétikai értékük szerint, mint műalkotásokat értékeljük. A Platón előtti filozófusok műalkotása *saját világuk* megteremtése volt: „A »rendszerek« fölemésztik önmagukat: egyvalami azonban megmarad: Ezek a filozófusok mind látták egyszer a világ keletkezését!”⁵¹¹ Ezeknek a világkonstrukcióknak a modern értelmező számára nincsen igazságértékük: pusztán logikai, etikai vagy esztétikai antropomorfizmusok. Azonban Nietzsche tovább megy: a görög filozófia antropomorfizmusként való felfogását kiterjeszti az egész filozófiára, elsősorban a metafizikára, illetve a tudományra is:

„A filozófus nem az igazságot keresi, hanem a világ metamorfózisát az emberekben: a világ tudatos megértésére törekszik. Egyfajta *asszimilációra* törekszik: beéri azzal, ha valamit antropomorfikusan helyreigazíthat. Ahogy az asztrológus az egyes individuumok szolgálatában szemléli a világot, úgy a filozófus emberként tekint rá. Az *ember*, mint a dolgok mértéke – ez egyszeresmind a tudomány alapgondolata is. Végző soron antropomorfikus relációk összessége minden természeti törvény.”⁵¹²

Ahogy az asztrológus a világot az egyes ember szempontjából értelmezi, hasonlóképpen a filozófus az emberi nem szempontjából. Az asztrológus az egyes ember sorsát olvassa ki a csillagokból, a filozófus a világ emberben történő metamorfózisát kutatja, nem individuális céllal, hanem emberként, az emberi nem képviselőjeként. Ezért a jelenkor „tragikus filozófusa” számára nem lehetséges metafizika: „A tragikus filozófus számára az kerekíti ki a *létezés képét*, hogy a metafizikum csakis antropomorf alakban jelenik meg. Ő nem *szeptikus*. (...) A saját határaihoz érkezett megismerési ösztön önmaga ellen fordul, hogy megkezdje a *tudás kritikáját*.”⁵¹³ A tragikus filozófus *nem szeptikus*, mivel nem a tudás érvénytelenségét, hanem antropomorf mivoltát állítja. A tudás, mint antropomorf relációk összessége továbbra is érvényes. A tragikus filozófus egyszerre látja be ennek a tudásnak a megkerülhetetlenségét (azt, hogy nyelvünk és gondolkodásunk miatt nem tudjuk azt egyszerűen meghaladni), és ugyanakkor korlátozott érvényét, abszolút értelemben vett „hamisságát”. A tragikus filozófus az *utolsó filozófus* – az „utolsó filozófus” lehet akár több generáció is,⁵¹⁴ mondja Nietzsche – vagyis benne/bennük összeomlik az univerzum antropomorf viszonylatok összességéként való fölfogása. Az utolsó filozófus *ezért* az „utolsó ember” is: „a világ él... bután és vakon, mint annak előtte, csak egyvalaki hal meg – az ember”: az ember, mint a dolgok mértéke.

A *Vidám tudomány* című művében Nietzsche az „utolsó filozófusról” szóló feljegyzésekhez képest tovább radikalizálja a „tragikus filozófus” elképzelését. A változás legfontosabb oka „Isten halála” eseményének középpontba kerülése, és az esemény kultúrára tett hatásának mérlegelése. Nietzsche ennek az eseménynek és hatásának értelmezését kezdi el a *Vidám tudomány* című művében és folytatja a *Zarathustrával*. A *Vidám tudomány* 108. aforizmája, Buddha és árnyékának példázata jól kifejezi azt a dilemmát, amellyel Nietzsche ekkor szembesül. Bár Buddha szobra már nincsen a szent barlangban, a barlang falán lévő árnyéka még mindig tisztelet tárgya: bár az istenhit centruma már nem élő a kor emberei számára, az istenhit következményei nyelvünkben és gondolkodásunkban továbbra is jelen vannak. Mindezt más szempontból világítja meg a *Vidám tudomány* nevezetes *Esztelen ember* című 125. aforizmája: a legnagyobb eseménynek, vagyis „Isten halálának” még *időre* van

szüksége, amíg elérkezik az emberekhez, ahogyan egy csillag fénye vagy kihúnytá is csak idővel érkezik meg a Földre. Amíg ez nem történik meg, addig az emberek, lehetnek bár ateisták, még mindig a régi vallási szimbólum (egyre inkább elhalványuló) fényében élnek. Ez még mindig életet adó fény, más szempontból azonban árnyék, kísértet, ami eltakarja életünket és lehetetlenné teszi a modern ember számára valódi történelmi helyzetének megértését. A 109. aforizmában Nietzsche részletesebben kifejti, hogy melyek azok a gondolkodásunkban jelenlévő antropomorf vonások, amelyek az istenhit maradványai:

„Az a csillagászati rend, amelyben élünk, kivételt képez; ez a rend és az a meglehetősen hosszú időtartam, amelyet feltételez, tették lehetővé a kivételek kivételét: a szervesség kialakulását. A világ összkaraktere ezzel szemben öröktől fogva a káosz, nem a hiányzó szükségszerűség értelmében, hanem a hiányzó rend, tagoltság, forma, szépség, bölcsesség értelmében, meg akárhogy is hívják emberi világunk esztétikai kategóriáit. (...) Óvakodjunk attól, hogy szívtelenséget, esztelenséget vagy ezek ellentéteit vessük szemére: sem nem tökéletes, sem nem szép, nem is nemes és nem is akar semmi ehhez hasonló lenni, egyáltalán nem arra törekszik, hogy az embert utánozza! Egyáltalán nem vonatkoznak rá esztétikai és morális ítéleteink! (...) Óvakodjunk attól a kijelentéstől, hogy a természetben törvények vannak. Csak szükségszerűségek vannak: ott nem parancsol senki, nem engedelmeskedik senki, nem követ el kihágást senki. Ha tudjátok, hogy nincsenek célok, akkor azt is tudjátok, hogy nincs véletlen: mert csak a célok világában van a »véletlen« szónak értelme. (...) Istennek ezek az árnyékai meddig borítanak még sötétbe minket? Mikor fosztjuk meg a természetet végérvényesen Istentől [*die Natur ganz entgötlicht haben*]? Mi emberek mikor kezdhetünk végre *természetesek* lenni [*vernaturlichen*] a tiszta, újra megtalált, újra megváltott természet kebelén?”⁵¹⁵

Nietzsche a fenti aforizmában radikalizálja az 1872–1873-ban a Platón előtti görög filozófia tanulmányozásakor, és *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című művében kifejtett metafizika-kritikáját. A világ antropocentrikus látásmódját destruálja az aforizma első része (Nietzsche itt már nem használja az „antropomorfizmus” fogalmát): a „világ összkaraktere” nem abban az értelemben kaotikus, hogy hiányozna belőle a szükségszerűség, hanem hogy nem ítéltető meg az ember esztétikai vagy morális fogalmai szerint: nincsen benne forma, szépség vagy bölcsesség, de éppen úgy tévedés ezek hiányát keresni benne, s esztelennek vagy szívtelennek nevezni. A törvény és a véletlen, az élő és az élettelen ellentétpárok, vagy akár az „anyag” fogalma szintén nem „magát” a világot ragadják meg, így

az emberhez hasonlítják a természetet, vagyis antropomorfak. Nietzsche számára kulcsfontosságú a világban lévő célszerűség, *teleológia* tagadása: a cél fogalmát ugyanis Nietzsche szerint mindig mi emberek helyezzük a dolgokba. Ami lényeges újdonságot jelent a *Vidám tudomány* aforizmájában, hogy Nietzsche mindezeket itt nem pusztán az emberi lény szükségszerű tévedésének látja, hanem a vallásos, a mítoszalkotó, az istenhívó ember (és a metafizikát alkotó filozófus) szükségszerű tévedésének. A természetet nem pusztán az ember sokféle formában rávetülő árnyékától kell megszabadítani, hanem isten árnyékától is, nem pusztán az embert kell „természetesíteni” (*vernaturlichen*), hanem előtte a természetet is meg kell fosztani isten árnyékától (*entgöttlichen*).

Nietzsche ezen a ponton teszi ki azt a *kérdőjelet*,⁵¹⁶ ami a *Vidám tudománytól* kezdődően meghatározza további gondolkodását. Ugyanis nemcsak az kérdéses, hogy meg lehet-e egyáltalán a természetet fosztani istentől, hanem hogy mi is történik közben az emberrel. Lehet-e egy ilyen felismerésre *kultúrát* alapozni, a tragikus filozófus hogyan járulhat hozzá egy új kultúra létrejöttéhez? „Ha nem változtatjuk *Isten halálát* nagyszabású lemondássá és folyamatos *győzelemmé önmagunk felett*, akkor *viselnünk* kell a *veszteséget*”,⁵¹⁷ írja egy 1881 őszi feljegyzésében Nietzsche.

Nietzsche már *A tragédia születésében* hangsúlyozza, hogy a mítosz elengedhetetlen a kultúra eleven kibontakozásához: „mítosz híján oda lesz minden kultúra természetes alkotóereje: mert csak a mítoszok övezte horizont zár szoros egységgé valamely kultúrát, tereli ugyanazon mederbe egész folyamatát, minden mozgalmát.”⁵¹⁸ A *Vidám tudományban* azonban az istenhit és isten-képzet más fényben tűnik fel: előtérbe kerül a vallási öseseményben a *teremtő*, mégpedig a *világ-teremtő* mozzanat. Ha nem az ember az isten teremtettségének kiáradása, hanem megfordítva: az ember teremtettségének kiáradása Isten és az istenek, akkor voltaképpen mi történik „Isten halálával”? És mik ennek a „halálnak” a következményei? Ezzel Nietzsche az istenhit illetve az ateizmus kérdését a humanista ateizmusnál radikálisabban veti fel.⁵¹⁹ A *Vidám tudomány Az esztelen ember* című aforizmájában Isten mint az ember és a Föld orientáló Napja jelenik meg, a *Túl jön és rossz* 150. pontja pedig így szól: „A hős körül minden tragédiává válik, a félisten körül minden szatirjátékká; s Isten körül minden – hogyan? talán »világgá«?”⁵²⁰ Ugyanakkor Nietzsche Istent soha nem gondolja el az embertől független entitásként, Isten mindig a világ-teremtő emberrel összefüggésben jelenik meg. Nietzsche számára elválaszthatatlan ember, világ és Isten: e három közül az egyik létszféráét érintő esemény alapvetően befolyásolja a másik kettőt is.

A *Vidám tudomány* 299., 300., és 301. aforizmái ugyanazokat a kérdéseket járják körül más és más szempontból: az alkotó ember milyen szempontból *teremtője* a világnak, saját világának. A 301. aforizma a szemlélődő emberek szerepét átértékelve a következőket mondja:

„Mi, gondolkodva érző emberek vagyunk azok, akik valóban és szakadatlanul *csinálunk* valamit, ami még nem létezik: a becslések, értékelések, színek, hangsúlyok, perspektívák, fokozatok, igenlések és tagadások egész egyre terebélyesedő világát. (...) Ami *érték* csak van a mai világban, azt nem önmaga természetében birtokolja – a természet mindig értéktelen –: hanem a világnak egy nap valaki odaadta, odaajándékozta ezt az értéket, és *mi* magunk voltunk ezek az adományozók és ajándékozők! Mi alkottuk meg az *emberérdekű* világot! [Wir erst haben die Welt, die den Menschen Etwas angeht, geschaffen!]”⁵²¹

Az aforizma szerint az *értékek* világa – és ez az egyetlen világ, amelyhez az embernek köze van, amelyben az ember mindig is élni tud – a (szemlélődő) emberek alkotása. A „világ” Nietzsche számára értékek függvénye, az értékek pedig mindig az értékteremtésre vezethetők vissza. Nietzsche az értékek kérdését originálisan fel: Deleuze értelmezése szerint Nietzsche értéktana szemben áll egyrészt „azokkal, akik kivonják az értékeket a kritika alól, és megelégszenek a már létező értékek számbavételével vagy a már fennálló értékek nevében történő kritikával”, vagyis Kanttal és Schopenhauerrel. Másrészt szemben áll azokkal is, „akik – akár bírálják, akár elfogadják az értékeket – a szimpla tényekből, az úgynevezett objektív tényekből vezetik le őket: szemben az utilitaristákkal, a »tudósokkal«”.⁵²² Deleuze hangsúlyozza, hogy az értékek egyrészt princípiumok: egy értékítélet értékeket feltételez, amelyekből kiindulva értékeli a jelenségeket. Másrészt viszont maguk az értékek is feltételezik az értékítéleteket, az „értékbecslő pillantásokat”, amelyekből értékük származik. „A kritikai probléma így az érték értékének problémája, azé az értékelésé, amely értéküket megelőzi, egyszóval az értékteremtés problémája. Az értékelés úgy határozható meg, mint a megfelelő értékek különbségalkotó (differenciális) eleme: egyszerre kritikai és teremtő elem.”⁵²³ Ilyen módon az értékelés és az értékteremtés soha nem elválaszthatóak Nietzschénél.

A szemlélődő emberek hajlamosak elfelejtezni minderről, és úgy tekinteni, hogy ők nem cselekvők, nem alkotói, hanem pusztán passzív szemlélői a világnak. Nietzsche elgondolásában az alkotást, vagyis az értékteremtést a legmegfelelőbbben az *adományozás-ajándékozás* mintájára képzelhetjük el: a dolgokban rejlő érték a teremtő gazdagság

adománya. Nietzsche aforizmájának paradoxona az, hogy az ajándékozó és a megajándékozott is mi magunk vagyunk. Nietzsche két 1881 őszen keletkezett feljegyzésében még élesebben fogalmazza meg ugyanezt a gondolatot:

„Ezt az egész világot, amelyhez valóban van közünk, amelyben szükségleteink vágyaink örömeink reményeink színeink vonalaink fantáziáink imáink és átkaink gyökereznek – mi *emberek alkottuk* ezt az egész világot – azután *elfeledtük*... Ahogy a nyelv egy-egy nép őskölteménye, úgy az emberisége az egész érzékek adta, szemmel látható világ, sőt az állatok elkezdtek már ezt a költeményt. *Ezt örököljük* egyszerre mind, mintha csak maga volna a valóság.”⁵²⁴

„Ő hogy’ *szerettük* ezt az egész, magunk alkotta világot. Mindaz, amit műveik iránt éreznek a költők, semmiség a boldogság számtalan kiadásához mérve, amelyet ő-ők időben éreztek az emberek, midőn *öltalálták a természetet*.”⁵²⁵

Az első töredék ismét azt hangsúlyozza ki, hogy a világ, amelyhez *az embernek köze van*, az értékek világa. Az értékek világa viszont az ember által teremtett világ. Ezért az ember alkotása az „egész érzékek adta, szemmel látható világ”. Ahogy a *Vidám tudomány* 301. aforizmája az ember teremtő adományozását jelöli meg a „világteremtés” forrásaként, itt Nietzsche az ember *költői*, nyelvi teremtő erejét emeli ki. Ugyanarról a gondolatról van szó, hiszen Nietzsche a *névadást*, a *nyelvteremtést* mindig is összekapcsolja az *értékteremtéssel*. A művész szeretete a műve iránt Nietzsche számára már korai feljegyzései szerint is a legfőbb hasonlata annak, hogy az ember milyen szeretettel szereti az általa teremtett „világot”. A művészi alkotásban ugyanis a *megteremtett iránti szeretet*, az önszereteten túlmutató *szeretettöbblet*⁵²⁶ nyilvánul meg. Amit közönségesen természetnek nevezünk, amit „realitásnak” tartunk, az már át és át van szöve a saját magunk által teremtett emberédekü viszonylatokkal, azonban ezek a viszonyok már egy teremtő szeretettöbblet kicsapódásai. Erről a későbbiekben elfelejtkezünk, és objektív valóságnak tartjuk ezt a világot. A töredék szerint, ahogyan a „nyelv egy-egy nép őskölteménye”, az emberisége az egész szemmel látható világ. Nietzsche a *költői* módon teremtő nyelvet tehát a „világ”-teremtéssel hozza összefüggésbe. Összefoglalva az eddigieket: a „világ” soha nem tőlünk független, objektív, „magában való”, hanem mindig az alkotás, a szeretettöbblet, az értékteremtés világa. Az ember a világ teremtését és ezt a szeretetet a teremtő istenben pillantotta meg, az értékek centruma mindenkor Istenben vagy az istenekben összpontosult. „Isten halálával” ez a szeretet is visszahúzódott, a világ üressé, sivataggá, az ember pedig otthontalanná vált. Azonban éppen ez a szellemtörténeti szituáció, amelyben maga és a teremtő erő ismét

„szabaddá vált” – ezért mondja Zarathustra tanítványainak, hogy ne beszéljenek istenekről, mert isteneket nem tudnának teremteni, ezzel szemben az embert felülmúló embert meg tudnák teremteni.⁵²⁷

A *Vidám tudomány* 300. *A tudomány előjátékai* című aforizmája szerint nem pusztán a varázslás és az asztrológia, hanem maga a vallás is a tudományos megismerés „előjátéka” volt. Az „előjáték” (*Vorspiel*) kifejezéssel elsősorban a szó zenei értelmére céloz Nietzsche: Wagner az opera *nyitányát* (*ouverture*) nevezi előjátéknak. Az aforizma szerint az emberi kultúrtörténetben a vallás mai megismerésünk előjátéka, nyitánya. Prométheusz alakjának megidézése kapcsán eszünkbe kell hogy jusson *A tragédia születése* – amely címlapján Prométheusz-ábrázolással jelent meg – Aiszkülosz-értelmezése. A Prométheusz-mítosz szerint az isteni tűz ellopásával a titán teremtette meg az ember ember-voltát. „Kivált a görög művészen derengett fel ember és isten kölcsönös függőségének sejtelve: s éppen Aiszkülosz Prométheusza lett a szimbóluma ennek az érzésnek. A titáni művészen dacoló hit ébredt, hit, hogy embert teremthet...”⁵²⁸ – jellemzi a Prométheusz-drámát Nietzsche. Prométheusz tehát Nietzsche számára a géniusz remek „teremteni tudásának” példázata. *A tudomány előjátékai* „Isten halálának” fényében értelmezi tovább a Prométheusz-alakot:

„Föltehetjük a kérdést: a vallás iskolája és előtörténete nélkül az ember egyáltalán megtanulta volna-e, hogy éhezzen és szomjúhozzon *önmagára*, és *önmagából* bőséget és istenséget merítsen? Vajon nem kellett-e Prométheusznak *úgy vélnie*, hogy ellopta a fényt és ezért bűnhődnie kell – hogy végül rádöbbenjen: voltaképpen megalkotta a fényt *a fény iránti vágyával*, és nem csupán az ember, de még az *Isten* is az *ő* keze munkája, a kezével megformált agyag? Minden a képalkotó képe csupán? – éppen úgy, mint az örület, a tolvajlás, a Kaukázus, a keselyű és valamennyi megismerő ember egész tragikus Prométheája?”⁵²⁹

A gondolatmenet szerint a vallás valójában a tudomány, a mai megismerés *előjátéka* volt: a vallásos embertípus előkészítette a megismerőt. Az „Isten halála” utáni nézőpontunkból valójában a megismerő ember „tragikus Prométheája” a vallás és a tudomány is. Ennek a tragikus Prométheiának a lényege az, hogy az ember nem az istenektől lopja el a megismerés fényét, hanem éhségből és szomjúságból, a „fény iránti vágyával” maga hozza létre azt. Ő maga alkotja meg istent, a törvényt, a nagyság mércéjét, hogy alkotni és megismerni tudjon. A megismerés beteljesedése pedig a megismerő önmegismerése: megismerése annak, hogy Isten, amit maga fölé helyezett, ami az értékek centruma volt – „saját kezének munkája”. Ez a megismerő „tragikus Prometheiájának” végkifejlete. „Minden a képalkotó képe csupán?” –

teszi föl a kérdést Nietzsche. E kérdésben a képalkotó nem a zsidó-keresztény Isten, akinek „képére és hasonlatosságára” teremtetett az ember a Biblia szerint, hanem a génusz, akinek hasonlatosságára ember és isten egyaránt teremtetett.

4. „Céltalan idő”: Zarathustra perspektívájának megnyílása

Itt ültem, s vártam, vártam – semmire,
túl jön s roszon, a táj fényeire
s árnyaira, merő játék, merő
tó és dél, merő céltalan idő.
S az Egy kettővé lett egy perc alatt
s Zarathustra előttem elhaladt.⁵³⁰

Az egy kettővé válása, Zarathustra alakjának, projekciójának megszületése az a rejtély, amit a fenti költemény bemutat. Az egy kettővé válása a gyermek, a játék „céltalan idejében”, a dél pillanatában történik meg. Az egy kettővé válásának ősmintája Nietzschénél a dionüszoszi szatír átváltozása vagy elvarázsoltsága: „elvarázsoltságában a dionüszoszi megszállott szatírnak látja magát, *szatírként pedig meglátja az istent*, azaz átváltozottságában új, önmagától eltávolított víziót lát, mint állapotának apollóni beteljesedését.”⁵³¹ Az egy kettővé válása ehhez hasonló elvarázsoltságot vagy átváltozást jelent, s ez az átváltozás, Zarathustrává-válás az apollóni látomásban tetőzik be, vagyis Zarathustra tanaiban. Zarathustra tehát görög értelemben vett „szatír”, vagy drámai persona. A *Vidám tudomány* előszava úgy fogalmaz, hogy egy filozófus nagyon sokféle egészségen és betegségen átesik, s ezért sokféle filozófián is átesik, és így „*nem is tehet mást*, mint hogy állapotát minden alkalommal a legszellemibb formává alakítja át és a legtávolibb láthatáron helyezi el – éppen az átalakításnak ez a művészete a filozófia.”⁵³²

Zarathustra *dionüszoszi* átváltozásként van elgondolva, s ha így fogjuk fel, akkor az összes többi átváltozás – Prométheusz, Oidipusz, Empedoklész, az „utolsó filozófus”, az „esztelen ember”, a „bolond”, az Antikrisztus stb. – Zarathustra egy-egy aspektusát képviselik. Más szempontból tekintve Zarathustra alakjára mondhatjuk, hogy Zarathustra maga is csak alakváltozatok, maszkok sokaságában létezik. Filozófiai értelemben „Zarathustra” egy olyan perspektívát képvisel, ami elválhat „Nietzsche” és „Nietzsche úr”⁵³³ perspektívájától. Biczó

Gábor meglátása szerint⁵³⁴ a perspektíva-teremtés aktusához „szervesen kapcsolódik az a pillanat, amikor a perspektíva mintegy leválik az alkotó egyéniségről, önálló életet kezd élni, folytonosan szervezve önmagát.” Zarathustra perspektívájának önállóvá válására jó példa felbukkanása a későbbi művekben. *A morál genealógiájához* például többször is épít Zarathustra perspektívájára: az előszó bejelenti, hogy a harmadik, az „aszketikus erényekről” szóló értekezést fogjuk fel úgy, mint az értekezés előtt álló, Zarathustrától származó aforizma interpretációját. E rövid aforizmában éppen hogy nem az aszketikus erényekről esik szó, hanem azok ellentétéről („Gondnélkülinek, gúnyosnak, erőszakosnak akar bennünket a bölcsesség” stb.). Vagyis arról van szó, hogy éppen Zarathustra perspektívájából látszanak olyannak az aszketikus erények, amilyenek a harmadik értekezés mutatja őket, Zarathustrából, aki meghaladta azokat. A mű második értekezése éppen ilyen értelemben zárul:

„Ezen a ponton csak Egyetlen dolgot illik tennem, ti. hallgatni: különben elkövetem azt a hibát, amit csak egy fiatalabbnak áll jogában elkövetnie, egy „jövőbelibb”, erősebb lénynek, mint jómagam, ami csak *Zarathustrának* áll jogában, az *istentelen Zarathustrának*.”⁵³⁵

Az egy kettővé válásának előképe az „utolsó filozófus” (és természetesen az „esztelen ember”) nietzschei alakja is, különösen Oidipusz, mint az utolsó filozófus figurája. Itt csak azt emelem ki, hogy az utolsó ember és hangja megkettőződik a végletes magányban: „szívem nem viseli el a legmagányosabb magány borzongásait, és beszélni készlet, mintha ketten volnék egymagam”. Ez a tanúk nélküli „monologikus alkotó” helyzete, és pontosan ez Zarathustra helyzete is. *Az Ecce homo* így fogalmaz a *Zarathustráról*:

„Egész Zarathustrám a magány – avagy, ha megértettek – a *tisztaság*... ditirambusa”⁵³⁶

„Mein ganzer Zarathustra ist ein Dithirambus auf die Einsamkeit, oder, wenn man mich verstanden hat, auf die *Reinheit*...”

A „magány ditirambusa”: Nietzsche szókapcsolata egyetlen paradoxonban foglalja össze a Zarathustra rejtélyét: a dithürambosz (a görög régi dithürambosz, amellyel Nietzsche foglalkozik *A tragédia születésében*) ugyanis lényege szerint *közösségi* műfaj, kórus adja elő. A *Zarathustra*, mint a „magány ditirambusa” ezzel szemben „monologikus” alkotás, monologikus alkotó műve, aki már nem tanúk előtt alkot, hanem „elfelejtette a világot”.

A fenti kis költemény Zarathustra alakjának és a *Zarathustra* című műnek a születéséről szól. A dél, a gyermek és játék metaforáit és ennek a céltalan idővel való kapcsolatát korábbi művek alapján világíthatjuk meg. A második „korszerűtlen” elmélkedés elején Nietzsche az emlékezésről és felejtésről elmélkedik, s itt olvashatjuk a szép sorokat az állatról, amely „mint a tökéletes cinikus, boldog”, mert „úgy tölti ki a jelent, mint egy szám, mely nem hagy maga után valami különös törtet, nem ért ahhoz, hogy álcázza magát, nem rejteget semmit, s minden pillanatban akként jelenik meg, ami, nem is képes más lenni, mint becsületes.”⁵³⁷ Az állat tehát egyfajta *ártatlansággal* van jelen, amely nyílt, becsületes, mivel nem terheli a múlt súlya. Az ember, ezzel szemben „tört szám”, számára ez a radikális nyíltság, őszinteség, „tökéletes cinizmus” nem lehetséges, mivel az ember *tud* a múlttól, az embert a múlt *súlya* terheli. Az állatnál közelebb áll az emberhez a gyermek, akire a felnőtt szintén nosztalgiával néz, amikor a gyermek a „múlt és jövő sövényei közt túlsordulón boldog vakságban játszik”.⁵³⁸ A gyermek és a játék motívuma már itt egymás mellett szerepel, s a boldog és teremtő felejtést jelölik. A *filozófia a görögök tragikus korszakában* című mű Hérakleitoszról szóló része szintén a gyermeki játék metaforájával értelmezi Hérakleitosz metafizikáját:

„Egyedül a művész és gyermek játéka jön létre és múlik el, épül és pusztul örökké azonos ártatlansággal, mindenfajta morális járulék nélkül ezen a földön. (...) Nem gonoszság, hanem a mindig újraéledő játékosztön hoz létre más világokat. A gyermek egyszer csak félredobja játékát; ám hamarosan ártatlan szeszélyvel nekilát újra. De amint építeni kezd, szabályosan, belső törvények szerint kapcsol, illeszt mindent össze és formál mindent át.”⁵³⁹

A fenti idézetben Hérakleitosz 53. töredékének értelmezéséről van szó: „Idő gyermek, aki játszik ostáblát: gyermekkirályé az uralom.”⁵⁴⁰ Nietzschénél egy olyan keletkezésről (*Werden*) van szó, amelyet a játék, illetve a művészi alkotás analógiájára képzelhetünk el – ezért lehet *ártatlan a keletkezés*, vagyis a létrejövés és a pusztulás, a teremtés és a rombolás „játéka”. Ezzel Nietzsche egyik alap gondolatához jutottunk el, amely alternatívát jelent a teleologikus és morális világszemlélettel szemben. Zarathustra számára e kettő ugyanaz a világnézet. A morális világnézet ugyanis a „bosszú szelleme”, s ez a bosszú éppen a keletkezés ártatlanságán áll bosszút. Éppen ezért kerül kapcsolatba a *Zarathustra* létrejöttéről szóló versben a cél-talanság a gyermekkel és a játékkal.

A Hérakleitosz-kommentár felől válik értelmezhetővé a *Zarathustra* rejtélyes „három átváltozásának” a teve-oroszlán-gyermek hármasság rejtélyes harmadik fázisa is. A gyermek-

metafora a „három átváltozás” harmadik alakjaként jelenik meg: „ártatlanság a gyermek és feledés, újrakezdés, játék, magából pördülő kerék, első mozdulat, szent igenlés”.⁵⁴¹ A „szellem három átváltozása” – és ezt viszi színre a *Zarathustra* – azt mondja ki, hogy a személyiség kibontakozása a Nyugat sorsának ebben a történelmi pillanatában „minden érték átértékelését” jelenti. A *Zarathustra* az a könyv, amely megkezd minden érték átértékelését. Egyben: a tragédia kezdete, megkezdése. A tragédia, a dráma ősjelensége pedig éppen az átváltozás.⁵⁴² A „három átváltozásban” a dionüszoszi átváltozás és „minden érték átértékelése” egybeesik: ez a *Zarathustra* megértésének döntő pontja. Az átváltozás első alakja a terhet viselő teve, aki azt mondja, hogy „ezt kell tenned” („du-sollst”), a második a terhet levető oroszlán, aki ezzel szemben kimondja, hogy „én akarom” („ich will”), a harmadik a gyermek, aki a teremtés „szent igenét” mondja ki. A teve a „bosszú szellemét” képviseli, a hagyományos értékek vezetik, s az oroszlán pontosan ezekre mond nem-et. De ez a nem úgy hangzik, hogy „én akarom”, s ezért a tagadásban igenlés rejlik. „Az akarát megszabadít”, tanítja *Zarathustra*. Az oroszlán tud tagadni (szemben a tevével), de még nem tud teremteni – az oroszlán pusztán lehetőséget ad az új teremtésre. Az új teremtés a „szent igenlés”-sel történik meg – ez a gyermek alakja. A *Zarathustrában* a gyermek azt a mozzanatot szimbolizálja, amikor „saját világát nyeri el a világa vesztt”.⁵⁴³

Hogyan értelmezhető „minden érték átértékelése” és miről van szó, amikor *Zarathustra* arról beszél, hogy „saját világát” nyeri el a világát vesztt a harmadik átváltozás során? Martin Heidegger művészet és igazság kapcsolatát vizsgálta Nietzsche filozófiájában, s ennek során elemezte a *Bálványok alkonya* egy fontos aforizmáját, amelynek végén feltűnik a *Zarathustra* által képviselt fordulat, átértékelés. A következőkben Heidegger elemzését követve – amelynek során „megfordított platonizmusként” értelmezi Nietzsche átértékelését – kísérlem megragadni, hogy mit jelent a „saját világ” elnyerése, s hogy *Zarathustra* bölcsességében, a „dionüszoszi bölcsességben” milyen szerepet játszik igazság és művészet.

5. Művészet és igazság „kettős értékelése” – Heidegger a nietzschei átértékelésről

A tragédia születésére visszaemlékezve azt mondja egy 1888-as töredékében Nietzsche:

„A művészet és az igazság viszonya már a legkorábban komollyá vált a számomra: ma is szent rémülettel állok e meghasonlottság előtt.”

„Über das Verhältnis der Kunst zur Wahrheit bin ich am frühesten ernst geworden: und noch jetzt stehe ich mit einem heiligen Entsetzen vor diesem Zwiespalt.”⁵⁴³

Nietzsche számára tehát már a kezdetektől létezik az ellentét, a meg hasonlítás művészet és igazság között. A *tragédia születésének* alaptézise, hogy a megismerés eljut a maga határaiig és „ha rémületére itt azt látja, hogy e határoknál a logika maga köré tekeredik, és a saját farkába harap – akkor feltör a megismerés új formája, a *tragikus megismerés*, amelynek, hogy egyáltalán elviselhető legyen, védőeszközül és gyógyító balzsamul a művészetre lesz szüksége.”⁵⁴⁴ A művészet tehát már ekkor ellentéte az igazságnak, ugyanakkor kiegészítője: az *optimista* megismerés elutasítja a tragikus művészetet, de a *tragikus* megismerésnek egyenesen szüksége van rá. A kései Nietzsche ezt így élezi ki a gondolatot: „*azért van a művészet*, hogy ne menjünk tönkre az igazság miatt” („*wir haben die Kunst*, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn”).⁵⁴⁵

A kései Nietzsche meghatározó és egyben a leginkább értelmezésre szoruló kijelentése szerint „a művészet *értékesebb* az» igazságnál«”.⁵⁴⁶ Ezt az állítást csak akkor érthetjük meg, ha szemügyre vesszük, hogyan fogják föl az európai filozófia történetében az igazság fogalmát. Martin Heidegger szerint az igazság fogalma a nyugati filozófia számára döntően a görög, elsősorban a platóni filozófia szerint a határozódik meg. A *Túl jön és rosszon Előszavában* Nietzsche szembefordul az általa „dogmatikusnak” nevezett platóni metafizikával, és a kereszténységgel, melyet a „népnek» szóló platonizmusnak” nevez. Nietzsche kísérletet tesz az Európa történetét a kereszténység révén meghatározó platonizmus átértékelésére. Nietzsche egy korai feljegyzésében filozófiáját *megfordított platonizmusnak* (*umgedrehter Platonismus*)⁵⁴⁷ nevezi, s később „minden érték átértékelése” filozófiai műveletét is nevezi az értékhierarchia, a rangsor „megfordításának” (*Umdrehung*). Heidegger kiemeli ezt a meghatározást, és Nietzsche filozófiáját, mint a „platonizmus megfordítását” értelmezi.

Heidegger interpretációja szerint Platón filozófiájában még nincsen meg a meg hasonlítás művészet és igazság között. Platón az *Államban* (607 b) filozófia és költészet ősi viszályáról beszél. Ám a viszály még magában rejt az összhang lehetőségét, amint az például a *Phaidrosz* szépségfelfogásában megnyilvánul. A heideggeri értelmezés szerint a meg hasonlítás valójában nem magánál Platónnál, hanem a *platonizmusban* keletkezik, és Nietzschénél is ezért lép fel, ugyanis Nietzsche a filozófiatörténetben „a platonizmus megfordítója”. Heidegger számára ez Nietzsche „átértékelő” – vagyis *érték*fogalomra építő – filozófiájának korlátait is jelenti, ugyanis a pusztá „megfordítás” még nem jelenti a platonikus séma meghaladását.⁵⁴⁸ Azonban Heidegger bizonyos pontokon utal arra, hogy Nietzsche átértékelésében benne rejlik valami több is, mint a platonikus séma pusztá „megfordítása”.

Ezt a *Bálványok alkonya* nevezetes története kapcsán mutatja be, amelynek címe: *Hogyan lett végül mesévé az „igazi világ” (Egy tévedés története)*. A hat pontból álló történetet teljes terjedelmében idézem, ugyanis a Nyugat filozófiájának történetét és végkifejletét ironikus módon elmesélő szöveg fontos szerepet kap Heidegger értelmezésében:

„1. Az igazi világ elérhető a bölcs, a jámbor és az erényes ember számára –, ő él benne, *ő ez a világ*.

(Az eszme legrégebbi formája, viszonylag okos, egyszerű, meggyőző. A következő tételt írja körül: „Én, Platón *vagyok az igazság*”.)

2. Az igazi világ most elérhetetlen, de meg van ígérve a bölcseknek, jámboraknak, erényeseknek („a bűnösnek, aki bünbánatot tart”).

(Az eszme haladása: finomabb, ravaszabb, megfoghatatlanabb – *nővé válik*, keresztény lesz...)

3. Az igazi világ elérhetetlen, bizonyíthatatlan, megígérhetetlen, de már elgondolva is vigasz, kötelezettség, imperatívusz.

(Voltaképpen a régi nap, de ködön és székszezszen keresztül; az eszme fennkölt, sápadt, északi és königsbergi lett.)

4. Az igazi világ – elérhetetlen? Mindenesetre még nem érték el. És el nem értként *ismeretlen* is. Tehát nem vigasztaló, nem megváltó, nem kötelez semmire: mire is kötelezne valami ismeretlen?...)

(Szürke reggel. Az ész első ásitása. A pozitívizmus kakasszava.)

5. Az „igazi világ” – olyan eszme, amely már semmire sem jó, már nem kötelez semmire, – haszontalan, fölöslegessé lett eszme, *következésképpen* megcáfolt eszme: számoljuk fel!

(Fényes nappal; reggeli; a *bon sens* és a derű visszatérése; Platón szégyenpirja; valamennyi szabad szellem pokoli lármája.)

6. Az igazi világot felszámoltuk: milyen világ maradt meg? Talán a látszatvilág?... De nem! *Az igazi világgal a látszatvilágot is felszámoltuk!*

(Délidő; a legrövidebb árnyék pillanata; a leghosszabb tévedés vége; az emberiség tetőpontja; INCIPIT ZARATHUSTRA.)⁵⁴⁹

A történet legfontosabb mozzanatait kívánom kiemelni a következőkben. A történet időben egy napot, annak alkonyát majd az új hajnalt és delet meséli el: egy „világ” kezdődik el

Platónnal és a kereszténységgel, ez a világ lehanyatlík, és utána egy újabb világ „Napja” emelkedik fel. Az egyes pontokat a következő eseményeknek feleltethetjük meg:

1. *Platón*, illetve a görög filozófia korszaka.
2. A *platonizmus* létrejötte, illetve az antik világ hanyatlásával ennek a platonizmusnak az összeolvadása a *kereszténységgel*, amely, mint a *Túl jön és rosszon* előszavában Nietzsche fogalmaz, a „nép platonizmusa”.
3. Königsberg utalás *Kantra* illetve a kanti észkritikai fordulatra, egyben a kanti morálra, arra a folyamatra, amelynek során a kereszténység morálissá válik.
4. A *pozitívizmus*, amely meghirdeti a tudományos korszakot és meghaladottnak tartja a metafizikát (amely mint láttuk, lényegében – platonizmus).
5. A „szabad szellemek” eljövetele, vagyis az *immoralista ateizmus* beköszönte, amely radikálisan megkérdőjelezi a kereszténység platonikus értékrendjét – az „igazi világ” innentől kezdve már idézőjelbe kerül. Ez egyben a „nihilizmus”, vagyis a legfőbb értékek értékvesztésének korszaka is.
6. A platonizmus alapvető értékoppozíciójának felszámolása, ami Nietzsche szerint egybeesik a *Zarathustra* megjelenésével, a Zarathustra által meghirdetett *hatalmas délidővel*.

Fontos kiemelni, hogy Nietzsche értelmezésében a Platón által alapított „igazi világ” valójában az *igazi világ – látszatvilág oppozíciójának* világa. „A metafizikusok alaphite az érték-ellentétbe vetett hit”,⁵⁵⁰ hangsúlyozza Nietzsche a *Túl jön és rosszon* 2. pontjában. Eredetileg az igazi világ magával a bölcs világgal azonos, amely csak az ő számára érhető el, és nem elérhető a közönséges embernek, aki a látszatvilágban él. Az igazi világot a bölcs igazságra törő pátosza hozza létre. Később, a platonizmusban és a kereszténységben az igazi világ *ígéretté* válik, amely egy eljövendő világban, a túlvilágon érhető el a hívó és a bölcs számára. Az igazi világ *imperatívusszá* válik az eszme moralizálódásakor, illetve később *elérhetetlenné* válik a tudomány előretörésével. Amint a tudomány válik az igazság mércéjévé a pozitívizmusban, az igazi világ *ismeretlennek*, így használhatatlannak bizonyul. Az ateizmussal azután a felvilágosodott európai szellem szembefordul a kereszténységgel és az igazi világ *megcáfolt* eszmévé válik. Ez egyben a régi értékrend megrendülése, az immoralizmus előretörése. A folyamat a 6. pontban *Zarathustrában* teljesedik be, aki eltörli az igazi világ alapját jelentő értékoppozíciót, s ezzel betetőzi a folyamatot. Ez az új Nap felemelkedése, vagyis az új érték-hierarchia világa, amely túlmutat a nihilizmuson.

Most térjünk vissza Heidegger értelmezéséhez. Az *igazi világ* és az *érzéki világ* közötti meg hasonlítás a *platonizmus* keletkezésével jött létre, és történelemformáló erővé vált a kereszténységben. A kereszténység számára az érzékfeletti világ számít igazi világnak, és az érzéki világ látszativilágnak. Érdemes itt is emlékeztetni rá, hogy Nietzsche ezt nem magával Platónnal, hanem a *platonizmussal*, illetve történelmileg a kereszténységgel azonosítja. Azonban a történet folyamán az „igazi világ”, vagyis az érzékfeletti világ egyre veszít hatóerejéből, elérhetetlen, ismeretlen, végül használhatatlan eszmévé válik: ezekben az alakváltozataiban maga készíti elő a saját pusztulását. Az eszme elpusztulásának és az új világkép kialakulásának első lépése pedig az a pillanat, amikor a tudományos lelkiismeret (amelyet Nietzsche szerint egyébként éppen a keresztény morál fejlődése finomított ki) szembeszáll az igazi világ eszméjével. Az igazi világba vetett hit gyengülése, az eszme használhatatlanná válása azonban nem jelenti annak megszűnését. Ez csak akkor következik be, amikor az igazi világ-látszativilág oppozíciót más értékhierarchia váltja fel. A döntő mozzanat ezért Zarathustra megjelenése, amikor az igazi világgal együtt a látszativilág is felszámolódik.

Heidegger felteszi a kérdést: az igazi és a látszativilág pusztulásával vajon a semmi marad? Bizonyos értelemben igen: Nietzsche önmagát Európa „első tökéletes nihilistájának”⁵⁵¹ nevezi, aki belülről végigélte a nihilizmus tapasztalatát. Azonban az igazi és a látszativilág oppozíciójának pusztulása egyben új napot jelent: vagyis a létező egészét érintő változást. Ez a változás alapvetően érinti érzéki és érzékfeletti (intelligibilis) viszonyát. Ez nem pusztán azt jelenti, hogy most az érzéki kerül ebben a sémában felülre, a nem-érzéki pedig alá rendeződik, hanem azt, hogy merőben új rendezősema szerint rendeződnek el. Heidegger többnyire azt hangsúlyozza, hogy Nietzsche egyszerűen megfordítást (*Umdrehung*) alkalmaz Platón állításaival kapcsolatban. Azonban itt ennél többről is szó van, vagyis az egész platóni séma átalakításáról – Derrida felhívja rá a figyelmet, hogy Heidegger egy helyen megjegyzi, hogy Nietzsche „valami mást keres”. Derrida éppen a heideggeri értelmezésnek ezt a vonását emeli ki:

„A két világ hierarchiája, az érzékelhetővé és az intelligibilisé, nem egyszerűen megfordul, hanem egy új hierarchia és értéktételezés nyer megerősítést. Az újdonság nem a hierarchia tartalmának vagy az értékek szubsztanciájának megújításában áll, hanem magának a hierarchia értékének átalakításában. »Egy új hierarchia [*Rangordnung*] és egy új értéktételezés [*Wertsetzung*] a hierarchikus séma átalakítását jelenti [*das Ordnungs-Schema verwandeln*].« Nem mindenféle hierarchia eltörlését,

nem an-archiát, mely mindig a fennálló rendet, a metafizikai hierarchiát konszolidálja, és nem is egy adott hierarchia terminusainak megváltoztatását és megfordítását: hanem magának a hierarchikus struktúrának az átalakítását.”⁵⁵²

Az új rendezőséma szerint az érzéki világ nem látszavilág, hanem az egyedül reális világ. E realitás lényegéhez tartozik viszont a látszat, az „optika”, a valóság perspektivikus karaktere. A perspektivikusságot „minden élet alapfeltételének” nevezi Nietzsche a *Túl jön és rosszson* Előszavában: „Kétségtelenül az igazság fejtetőre állítását és a *perspektivikusnak*, minden élet alapfeltételének magának a megtagadását jelentette, úgy beszélni Szellemről és Jóról, ahogyan Platón tette”.⁵⁵³ Az organikus világhoz hozzátartozik a perspektívák sokfélesége, s így a látszat. A művészet éppen ezért jelenhet úgy meg, mint az „élet tulajdonképpeni feladata, (...) annak metafizikai tevékenysége”. A művészet ugyanis tulajdonképpeni *látszat-akará*s, vagyis az *élet látszata megdicsőülésének akarása*. Az igazság ellenben egy *rögzített látszat*, ami az életet egy bizonyos perspektívában rögzíti, s így megőrzi. Így igazság és művészet ugyanolyan eredendően a realitás lényegéhez tartozó, ám egymással szemben álló hatalmak. Innen érthető meg, hogy mennyiben alapvetőbb, mennyiben áll közelebb a művészet az élethez, mint az igazság: „A látszat, az illúzió, a csalódás, a levés, a változás akarása itt mélyebbnek, eredetibbnek, metafizikusabbnak számít, mint az igazság, a valóság, a lét akarása”⁵⁵⁴, mondja egy 1888-as feljegyzés *A tragédia születéséről*. Mit jelent ebben a kontextusban a „látszat akarása” és mit jelent „az igazság akarása”? Heidegger értelmezése szerint az igazság akarása (amely szintén a „hatalom akarásának” egy formája) az életet megerősítő *igaznak-tartás* (*Für-wahr-halten*), amely rögzít egy perspektívát, s abban megőrzi az életet. A művészet, a „látszat akarása” az *érzékiből* indul ki, annak perspektivikus karakteréből, és új látószögeket teremt és ütköztet, s így szemben áll az igazsággal.

Az élethez Nietzsche szerint hozzátartozik a hazugság: „szükségünk van a hazugságra, hogy ezen a valóságon, ezen az »igazságon« diadalt arathassunk, vagyis *élhessünk*. A lét szörnyű és rejtélyes karakteréhez tartozik a tény, hogy a hazugság szükséges az élethez.”⁵⁵⁵ Már *A nem-morálisán felfogott igazságról és hazugságról* című írás is felveti, hogy ha a hazugságra nem morális szempontból tekintünk, akkor az az emberi létezés lényegi vonásaként, mint elváltoztatás (*Verstellung*) jelenik meg előttünk, s így a művészet, mint a szabaddá vált elváltoztatás mutatkozik meg. A tragikus művészet képes az életnek ezt az oldalát felmutatni, képes teremtvé és transzparenssé tenni a nem morális szempontból szemlélt hazugságot az élet tragikus teljességében: „Akarnunk kell az illúziót – ebben áll a

tragikum.”⁵⁵⁶ Heidegger gondolatmenetének végén így értelmezi Nietzsche kijelentését, amely szerint a művészet értékesebb az igazságnál:

„Művészet és igazság a perspektivikus látszat módozatai. (...) *A művészet, mint átszellemítés, jobban fokozza az életet, mint az igazság, egy látszat megerősítése.*”

„Kunst und Wahrheit sind Weisen des perspektivischen Scheinens. (...) *Die Kunst ist als Verklärung lebenssteigernd denn die Wahrheit als Festmachung eines Anscheins.*”⁵⁵⁷

Jean-Luc Nancy tanulmányában így foglalja össze Heidegger konklúzióját a művészet és igazság kapcsolatáról: „Ez a kettős értékelés [a művészet és az igazság] valójában egységes, s ez adja a nietzschei értékelés lényegét: az igazság rögzítésével mindig valami meghaladandót jelölünk ki, a szüntelenül teremtő meghaladással pedig az *eleven* tesz szert konzisztenciájára, vagy másként (...), »a kifejlésre ráforr a lét jellege«.”⁵⁵⁸ Ebben az ellentétességben és küzdelemben tartoznak össze művészet és igazság a kései Nietzsche szerint.

6. Dionüszosz Philozophosz: Zarathustra dionüszoszi filozófiája

A következőkben azt kívánom bemutatni, hogy mivel Nietzsche felfogásában Zarathustra az ártértékelés végrehajtója, hogyan mutatkozik meg művészet és igazság kettős értékelésének viszonya abban, amit Zarathustra „dionüszoszi filozófiájának”⁵⁵⁹ nevezhetnénk. A dionüszoszi filozófia vagy bölcsesség ugyanis „igazság” és művészet sajátos kapcsolatát jelenti.

Zarathustra tanító és szószóló, az embert fölülmuló ember és az örök visszatérés tanítója. A mű minden egyes fejezete a cím szavaival ér véget: *Így szólott Zarathustra*. A könyvet olvasva így azt hihetjük, hogy egy *tanítónak*, Zarathustrának a tanítását olvassuk. Ám az olvasó azzal szembesül, hogy Zarathustra centrális „tanítása”, az örök visszatérés tanítása nem hangzik el a műben. A *Zarathustra* első két könyvében nem esik szó az örök visszatérésről. A harmadik könyvnek a tulajdonképpeni témája az örök visszatérés, ám benne sem kapunk semmiféle tétele tanítást. Zarathustra a döntő pontokon elhallgat, nem mondja ki a tanítást. Ha ezt figyelembe vesszük, lehetőségünk nyílik úgy olvasni a *Zarathustrát*, mint „Zarathustra drámájának”⁵⁶⁰ színre vitelét, tehát Zarathustra drámai útját vesszük szemügyre és nem pusztán magát a tanítást. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a *Zarathustra* pusztán irodalmi mű lenne, hiszen a késői Nietzsche-művek a *Zarathustrának* szinte minden témáját kibontják, és kísérletet tesznek azok diszkurzív tárgyalására. Tehát Zarathustra tanítása

mintegy Zarathustra drámájában foglaltatik, nem választható el attól. Hogyan ragadható meg Zarathustra drámája?

Zarathustra drámája megmutatkozik abban, ahogyan a *Zarathustrát* elhallgatások tagolják. Az elhallgatás és a tragikum kapcsolata nem véletlenszerű, ahogy azt Franz Rosenzweig az ókori tragédiáról adott elemzései mutatják. Franz Rosenzweig *A megváltás csillaga* című művében a görög tragikus hős, a „tragikus önmaga” elemzésekor éppen a hős hallgatását emeli ki, mint az attikai tragédia meghatározó jellemzőjét. „Mert az önmaga ismertető jegye, nagyságának pecsétje, egyben gyengeségének jele is, hogy – hallgat. A tragikus hősnek csak egy nyelve van, ami számára tökéletesen megfelel: a hallgatás. Így van ez kezdettől. A tragikus éppen azért teremtette a dráma művészi formáját, hogy a hallgatást ábrázolni tudja.”⁵⁶¹ Ugyanis, folytatja a gondolatmenetet Rosenzweig, „amennyiben a hős hallgat, felégeti a hidakat, melyek Istenhez és a világhoz kapcsolják, és a személyiség mezőjéről – amely a másokkal való beszédben határolódik körül és individualizálódik – az önmaga jeges magányába emelkedik fel.” A görög tragikus hős Rosenzweig által kiemelt hallgatásának jelentősége összevethető Zarathustra hallgatásával.

Nietzschét olvasva mindig oda kell figyelnünk a beszélő „hangjára”, egész gesztusnyelvére, vagyis arra a *filozófiai pátozura*, amely megszervezi a mondást. Ez a pátoz az aforisztikus művekben is kimondás és elhallgatás feszültségében szerveződik. Az aforizmák befejezése egy kérdéssel vagy gondolatjellel átszervezi az aforizma értelmét, s megnyitja a teret az olvasónak a továbbgondolásra. A *Zarathustrában az elhallgatások – ahogyan a dalok is – Zarathustra tulajdonképpeni sorsát jelzik*. A mű második részének kiemelt problémája az elhallgatás, elsősorban *A megváltásról* és *A legcsöndesebb óra* című fejezetekben. *A megváltásról* című fejezetben, ahol nyomorékoknak beszél Zarathustra, tulajdon gondolatához érve egyszer csak elhallgat. Majd egy püpos egyszer csak megkérdezi: „»De miért beszél Zarathustra másképp hozzánk, mint tanítványaihoz?«” Zarathustra pedig így felel: „»Mi csodálkozni való van ezen? Püposoknak püpos beszéd dukál!« »Na persze – mondotta a püpos –, tanítványoknak meg sutyorgó mélyenckedés. De miért beszél Zarathustra másképp a tanítványaihoz – mint magamagához?« –”⁵⁶² Ez a kérdés előkészíti Zarathustra álmát *A legcsöndesebb óra* című fejezetben, melyben megnyilvánul tulajdonképpeni feladata. Itt a mély csöndben egy „hangtalan hang” szólítja meg Zarathustrát: „»Tudod Zarathustra, és mégsem mondd ki!« Én pedig végtére így feleltem dacosan: »Igen tudom, de nem akarom kimondani!« Erre valami ismét megszólított hangtalan: »Nem akarod Zarathustra? Igazat beszélsz? Ne bújj a dac mögé!«”. Zarathustra itt ismét a dac mögé bújik, akár a püposnak

adott válaszában: kimondhatná, de nem akarja kimondani tulajdon tanítását. De a hang leleplezi Zarathustra dacát, és végül azt szegezi neki: „Mondd ki szavad, és törj szét rajta!”⁵⁶³ Ezek után búcsúzik el Zarathustra a tanítványaitól, hogy a harmadik részben „legvégső magányába” emelkedjék. A harmadik rész egyik legfontosabb fejezetében, melynek *A lábadozó* a címe, Zarathustra szembenéz „legmélyebb-legszakadékosabb gondolatával” (*abgründlichste Gedanke*), az örök visszatérés gondolatával. Ezután Zarathustra az undortól a földre esve hét napon keresztül lábadozik. A hetedik napon állatai köszöntik, s „fecsegésük” felüdíti Zarathustrát. Erre feleletül hangzanak el szavai, amelyek a legtisztábban kifejezik a *Zarathustra* egészének tragikumát:

„Mily kellemes is a szó meg a hang: avagy nem szívárvány és tündöklő látszat-híd-e a szó meg a hang, mely összeköti mindazt, mi örökre szétválasztott?”

Minden lélek – külön világ; minden léleknek más-világ minden más lélek.

Épp a leghasonlatosabbak között hazudik legszebben a tündöklő látszat; mert épp a legkisebb szakadék az, melyet a legnehezebb áthidalni.

Nékem – hogyan lehetne nékem kívül bármi is? Nincs odakint! Csakhogy elfeledtetik velünk ezt is mind a hangok; mily kellemes is, hogy feledni tudunk!

Avagy nem avégre adattak-e a dolgoknak nevek és hangok, hogy általuk üdüljön fel az ember? Szép bolondozás a beszéd: így járja táncát az ember minden dolgok fölött.⁵⁶⁴

A következőkben az idézet kapcsán megkísérlem megvilágítani a Zarathustra mint *monologikus műalkotás* paradoxonát, s az „odakint” hiányának többszörös értelmét. A fenti *Zarathustra*-idézetben a legmélyebb felismerés, a legfőbb igenlés egybeesik a legteljesebb elválasztottsággal. A tiszta elválasztottság tudata a lehető legélesebben fejeződik ki: a lelkek „örökre-elválasztottak”, minden lélekhez másik világ tartozik. Minden léleknek minden másik lélek „mögöttes világ” (*Hintere Welt*), és „épp a leghasonlatosabbak között hazudik legszebben a tündöklő látszat” („zwischen Ähnlichsten gerade lügt der Schein am schönsten”). A szó pusztán szívárvány és látszat-híd eme örökre elválasztottak között és fölött: szép, de mindig is csalóka kapcsolat (figyeljünk fel rá, hogy ismét a *szép* esztétikai kategóriájáról van szó). „Szép bolondozás a beszéd” („Es ist eine schöne Narrethei, *das Sprechen*”) – paradox és tragikus végkifejlete annak a műnek, amelynek címe: *So sprach Zarathustra*. Ezután *dalolni* tanítják Zarathustrát az állatai és a dal, „az Igen és Ámen dala” hivatott áthidalni a legmélyebb ellentmondást, amely *A lábadozó* című fejezetben tárult Zarathustra elé.

Emlékezzünk vissza: a monologikus alkotó „elfelejtette a világot”, s ezért művészete a „felejtés zenéjének” művészete. Itt Zarathustra azt mondja: „Nékem – hogyan lehetne nekem kívül bármi is? Nincs odakint!” („Für mich — wie gäbe es ein Ausser-mir? Es giebt kein Aussen!”) Nincs kívül, vagy: nincs odakint – ez az „aktív világ-felejtést” jelenti, amit Nietzsche más szóval *teremtésnek* nevez. „Minden érték átértékelésének” beteljesedéséről van szó, a zarathustrai „harmadik átváltozásról”, a gyermekről, aki képes a teremtésre, a „szent igent-mondásra”. Erről a harmadik átváltozásról mondja Zarathustra, hogy „*saját* világát nyeri el a világa vesztett”. A „világ elvesztése” kifejezésben egyrészt a tanú nélküli monologikus alkotó helyzetéről van szó, másrészt ez „világvesztés” abban az értelemben, hogy az „istentelen Zarathustra” (illetve a modern ember) radikálisan megfosztotta Isten árnyképeitől és az antropomorf emberi ítéletektől a természetet. Ez utóbbi a *Bálványok alkonya* szerint egyben a platonikus „igazi világ” megsemmisülését, vagyis az igazi világ-látszatvilág oppozíció eltörését jelenti.

Zarathustra szavai szerint az átértékelés beteljesedése után nyeri el a világa-vesztett a „saját világát”. E folyamat ismét megmutatja, hogy Nietzsche számára a *világ* soha nem „objektív” adottság. A „világ” Nietzsche számára mindig értékek függvénye, az értékek pedig mindig az értékteremtésre vezethetők vissza. „A kritikai probléma... az érték értékének problémája, azé az értékelése, amely értéküket megelőzi, egyszóval az értékteremtés problémája”, fejezi ki ezt Deleuze. Bár az értékek mindenkor bizonyos értelemben kaptak, örökölték (gondoljunk például az antik vagy keresztény erénytáblákra), az értékelésben kitétek az *átértékelésnek*, vagyis a Deleuze által említett „egyszerre kritikai és teremtő elemnek”. „Minden érték átértékelése”, bár azonos az átértékelésnek ezzel a mozgásával, azonban többet jelent a pusztá (át)értékelésnél. „Minden érték átértékelése”, amint láthattuk, a hierarchikus séma átalakítását, új rangsor és új értéktételezés kialakítását jelenti. A radikális világvesztés után a „saját világ” csak egy olyan átértékelés által jöhet létre, amely maga soha nem objektíválható. Nietzsche egy töredékében úgy fejezi ki az átértékelés gondolatát, hogy az *aranycsináló* tekinthető az emberiség egyetlen jótevőjének. A többiek ugyanis pusztán *átváltói* az értékeknek, míg az aranycsináló, az értékek átértékelője *gazdagítója* azoknak.⁵⁶⁵

A tragédia születése egy fontos helyén arról írt Nietzsche, hogy a dór, apollóni görög kultúra számára a *dionüszoszi* saját igazságaként lepleződött le. Az apollóni görög rémülettel fogja fel, hogy a dionüszoszi világot „az ő apollóni tudata csupán fátyolként leplezi előtte.”⁵⁶⁶ A mértékek által meghatározott apollóni rejtett *igazsága* paradox módon éppen a mértékfeletti mutatkozik meg: „A *mértékfeletti* igazságként lepleződött le.”⁵⁶⁷ A

dionüszoszi „igazságként” többlet, mértékfeletti az apollóni világhoz képest. Zarathustra dionüszoszi bölcsessége a soha nem „irigy” Nap mintájára a kimeríthetetlen gazdagságból fakad, amely pazarló *adomány*. Zarathustra az igazi világ-látszatvilág opposzició *felszámolója*, és nem egy új „igazi világ” tanítója. Ezért nem hirdet „objektív” igazságot, „igazsága” *dionüszoszi* igazság, (ami azt is jelenti, nietzschei értelemben „ezoterikus”⁵⁶⁸ igazság) *a teremtés mint világvesztés és (saját) világ-teremtés igazsága*.

Hogyan értelmezhető ebben az összefüggésben, hogy *saját* világról van szó? A *Zarathustra* – a mű és az alak – végső paradoxona talán azokban a nietzschei szavakban fogalmazódik meg, hogy a *Zarathustra* a „magány... ditirambusa” – miközben tudjuk, hogy a ditirambus a görögöknél eredendően közösségi műfaj volt. Egy radikálisan isten és mítosz nélküli korban az isten-telen Zarathustra közös világot nem, csak a *saját* világát, *saját* igazságát tudja megteremteni.

A dionüszoszi filozófus „igazsága” már kezdettől a művészetben, a zenében, illetve a költészetben jelenik meg a legnyilvánvalóbban Nietzsche számára. (Lásd például a zene és a mechanikus világkép összehasonlítását a *Vidám tudomány* 373. A „tudomány” mint *előítélet* című aforizmájában.) „A bölcs – bolond is” – mondja Zarathustra a dionüszoszi átlényegülés pillanatában. S a költőkkel való viszonyáról így beszél Zarathustra: „De mit is mondott néked Zarathustra egykoron? Hogy túl sokat hazudoznak a költők? – Csakhogy Zarathustra költő ám maga is.”⁵⁶⁹ Zarathustra azonban kritikus distanciát tart a költőkkel szemben is, akik felületesnek és tisztátalannak bizonyulnak pillantása előtt. A fenti értelemben vett „világ-teremtés” Nietzschénél tehát nem szűkíthető le a művészi teremtésre. A dionüszoszi filozófia nem esik egybe a művészettel – ellenkezőleg, amint a fentiekben Heidegger nyomán ábrázoltam, a kettős értékelés tere nyílik meg művészet és igazság között. Nietzsche a *Vidám tudomány*ban például a tudományt, a „fizika” természethez igazodó szigorúságát kijátssza a művészettel és a morállal szemben, amennyiben azok a múlt értékeit hordozva gátolják az új teremtését. Máskor a művészetet játssza ki a tudomány naiv objektivitás-hitével szemben. Ezek a kritikai mozgások azonban nem mondanak ellent egymásnak. A nietzschei értelemben vett *teremtés* ugyanis nem lokalizálható, ellenkezőleg: a mindenkori *distancia-teremtés* jellemzi. A művészet csakis abban az értelemben számít kitüntetettnek Zarathustra (és Nietzsche) számára, hogy a legtranszparensbb módon mutatja a „keletkezés ártatlanságát” a „gyermek” természetét.⁵⁷⁰

A kései Nietzsche, mint tudjuk „fiziológiai” szempontból értelmezi a művészetet (és a kultúrát), vagyis a test vezérfonalán. A teremtő test gondolata a *Zarathustra* alapgondolata, s a teremtő test a *Földnek* felel meg. Zarathustra tanítása szerint a test átszellemülése a táncban a „Föld értelmének” beteljesülése. Nietzsche olyan új filozófus-típust álmodott meg Zarathustra alakjában, akiben elválaszthatatlan lelkes test és szellem. A *Vidám tudomány* előszava így ír a filozófus hivatásáról:

„Mi filozófusok nem választjuk szabadon szét a testet és a lelket, ahogy a nép teszi, még kevésbé választjuk el szabadon a szellemet és a lelket. (...) gondolatainkat szakadatlanul saját fájdalomunkból kell megszűlnünk és anyaként mindent oda kell adnunk nekik, ami vérünk, szívünk, tüzünk, kedvünk, szenvedélyünk, győtremlünk, lelkiismeretünk, sorsunk, végzetünk, csak van. Az élet számunkra, filozófusok számára az jelenti, hogy mindazt, amik csak vagyunk, szakadatlanul fénné és lánggá változtatjuk; és még azt is, ami megérint bennünket, egyszerűen *nem is tehetünk másként*.”⁵⁷¹

„Fény lesz mind, amihez érek, / szén, amiből már nem kérek: / úgy van, úgy van, láng vagyok!”⁵⁷² A fenti idézet Nietzsche költeményét, az *Ecce homo*-t felidéző utolsó sorai Zarathustrára is érvényesek. Nietzsche Zarathustra alakjában olyan „dionüszoszi” filozófustípust kívánt teremteni, akiben valóban megvalósul egyrészt a tápláló „anyai természet”, másrészt a „fénytermészet”, akiben egyesül megismerés és élet, átszellemült test és megtestesült szellem. Lou-Andreas Salomé Nietzscheét visszaemlékezésében éppen abból a szempontból állítja szembe felvilágosult, ateista tudós-társasága többi tagjával, hogy azok feltétlen tárgyilagosságra, érzelmeikkel szembeni távolságtartásra törekedtek:

„Nietzschénél ezzel szemben aktuális állapota, szenvedésének mélysége lett az olvasztótégely, ahol a megismerő akarat formává izzotta önmagát. Ez a tűzben formává izzás: *Nietzsche összes művei*.”⁵⁷³

Jegyzetek

¹ Fink, Eugen: *Nietzsches Philosophie*. Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1992. 21.

² Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*. In: *Schriften I.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978, 157.

³ Ezekről részletesen a 192. lábjegyzetben.

⁴ Erről lásd: Figal, Günter: *Nietzsches Dionysos*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 37. Berlin, New York 2008, 51-62., és Valadier, Paul: *Dionüszoszt a megfeszítettel szemben*. Fordította és jegyzetekkel ellátta: F. Zs. In: *Ex Symposion III.* (1994), 139-145.

⁵ EH, 92.

⁶ VT 315.

⁷ Ezen a téren is úttörő munkát végzett Lacoue-Labarthe.

⁸ TSZ 71.

⁹ Gadamer, Hans Georg: *Zarathustra drámája*. Biczó Gábor ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 7-21.

¹⁰ ZA 33.

¹¹ EH 28.

¹² Friedrich Nietzsche: *Önkritika-kísérlet*, in: TSZ 10.

¹³ Ismeretes, hogy Nietzsche művéről az akkor fiatal, későbbi vezető historista filológus, Wilamowitz-Moellendorff írt megsemmisítő bírálatot *Zukunftphilologie (A jövő filológiája)* címen, amelyre Nietzsche barátja, Erwin Rohde válaszolt vitacikkkel. A filológus-szakma egyértelműen Wilamowitz-Moellendorff mellett és Nietzsche ellen foglalt állást a vitában. Ritschl, Nietzsche mestere és mentora, a filológia korabeli tekintélye ugyan csodálta Nietzsche sokoldalú, egyszerre tudományos és művészi tehetségét, de nem állt ki *A tragédia születése* mellett, melyet egy feljegyzésében „szellemdús részegeskedésnek” nevezett. Mindez többek között oda vezetett, hogy Nietzsche bázei egyetemi óráiról elmaradtak a klasszika-filológus hallgatók. Nietzsche ennek ellenére 1879-ig még tanított a Bázisban, ekkor nyugdíjazták. *A tragédia születése* által kiváltott vitáról lásd: Szilágyi János György: „Mi, filológusok”, in: *Antik tanulmányok*, 1984, XXXI/2., 171-176., W. M. Calder: *The Wilamowitz–Nietzsche Struggle: New Documents and a Reappraisal*, in: *Nietzsche-Studien* 12 (1982), 214-254., Tatár György: *Hádész kapujában*, in: Nietzsche: Ifjúkori görög tárgyú írások, Bp., Európa Könyvkiadó, 1988, 249-271., Biczó Gábor: *Nietzsche Bázisban*, in: PL 505-534., *Nietzsche Handbuch*, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2000, 17-26.

¹⁴ Tudóstársa, Usener egykori levelét idézi Calder: „jemand, der so etwas geschrieben habe, sei wissenschaftlich todt”.

¹⁵ TSZ 16.

¹⁶ EH 66.

¹⁷ TSZ 17.

¹⁸ A legfontosabb két nyilvánosan megtartott előadás: *A görög zenedráma*, melyet 1870 január 18.-án, és a *Szókratész és a tragédia*, melyet 1870 február 1.-én tartott. Az első előadás felveti a tragédia dionüszoszi eredetének problémáját, a második Szókratész problémáját, vagyis tragédia és dialektika konfliktusának kérdését. *A dionüszoszi világnézet* című, 1870 nyarán írt, hátrahagyott tanulmánya mutatja be elsőként a dionüszoszi és az apollóni ellentétpárt a tragédia értelmezésének kulcsaként, és ezzel közvetlenül megelőlegzi a művet. Nietzsche 1871 februárjában értesítette barátait arról, hogy befejezte a könyvét. 1871 áprilisában Tribschenben ismét találkozott Wagnerrel, és e találkozás hatására határozta el, hogy a zeneszerzőt a görög zenedráma megújítójaként bemutató szövegrészeket beépíti a műbe. 1871 júniusában *Szókratész és a tragédia* címen megjelentette a könyv tanulmányváltozatát. *A tragédia születése* végül 1872 január elején jelent meg.

¹⁹ „...hiszen itt egyáltalán nem a tudományos megismerés volt a cél; tulajdonképpen egyáltalán nem az attikai tragédia forgott szóban, hanem Wagner zenedráája, amelyről viszont nekem nem volt fogalmam.” Idézi Tatár György: *Utószó*, in: IFG 253-254.

²⁰ Egészen pontosan 1879-ig, a bázeli időszak végéig: még 1878-1879-ben is tartott klasszika-filológia előadásokat, amelyeket azonban már meg kellett szakítania a betegsége miatt.

²¹ 1869 és 1876 között rendkívül intenzíven foglalkozott a görög művészettel és filozófiával, részben a görög filozófiáról tartott előadásaival, részben művekkel, amelyek közül a legfontosabb *A tragédia születése*. A már említett nyilvános előadásokon kívül (*A görög zenedráma* (1869), *Szókratész és a tragédia* (1870) Nietzsche egyetemi előadásokat tartott a következő irodalmi témákról (a teljesség igénye nélkül): Aiszkhüloszról (1869), a görög lírikusokról (1869), Szophoklész tragédiáiról (1870), a görög versritmusról (1870), az antik retorikáról (1874) és az arisztotelészi retorikáról (1874/75), a görög irodalomtörténetről (1874/75). Az 1870-es évek elejétől foglalkoztatta az ún. *Philosophenbuch* (*Filozófuskönyv*) megírásának terve, amely a görög filozófia legfontosabb alkotóiról és fejlődéséről adott képet. A mű nem készült el, a megírására való készülés legteljesebb dokumentuma *A filozófia a görögök tragikus korszakában* (1873). 1874 végén 1875 elején készültek el a *Mi, filológusok* című mű töredékei, és 1875 nyarán írt még Nietzsche egy összefüggő töredékegyüttest, *A harcban álló tudomány és bölcsesség* címen. Egyetemi előadásokat tartott több alkalommal Platónról és a Platón előtti görög filozófusokról. A hátrahagyott feljegyzések között ebben az időszakban szintén számtalan a görögségre és görög filozófiára vonatkozó reflexió található. Nietzsche görög filozófiai tárgyú

írásaiból ad szinte teljes válogatást: Friedrich Nietzsche: *Platón és elődei*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2007.

²² Lásd a Malwida von Meysenburgnak írott 1872 nov. 7.-i levelet: „Nem filológusoknak írtam, bár a filológusok –ha képesek lennének rá – tudnának tanulni az írásomból többféle tisztán filológiai dolgot is.” „Ich habe nicht für Philologen geschrieben, obwohl diese – wenn sie nur könnten – mancherlei Rein-Philologisches aus meiner Schrift zu lernen vermöchten.” In: KGB 4, 81.

²³ KSA 3. 248.

²⁴ Arisztotelész: *Poétika*, 49a10-30.

²⁵ A legfontosabb források: Jacob Bernays: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie* (Breslau, 1857) Karl Ottfried Müller görög irodalomtörténetének (1857) a tragédia keletkezéséről szóló fejezete, Julius Klein: *Geschichte des Dramas* (1865) című művének a tragikus katarziszról szóló része, illetve Paul York von Wartenburg fontos 1866-os műve (*Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*). Erről: Latacz, J.: *Fruchtbares Ärgernis: Nietzsches „Geburt der Tragödie” und die gräzistische Tragödienforschung*, in: *Erschliessung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*, Stuttgart/Leipzig, 1994, 469-498., Barbara von Reibnitz: *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”*, Stuttgart/Weimar, 1992, 371-376.

²⁶ Erről: Most, W. G.: *Schlegel, Schlegel und die Geburt eines Tragödienparadigmas*, in: *Poetica* 25 (1993), 155-175).

²⁷ IFG 35.

²⁸ IFG 192.

²⁹ IFG 167.

³⁰ Tatár György: *Hádész kapujában*. in: IFG 255.

³¹ IFG 167.

³² IFG 169.

³³ IFG 170.

³⁴ IFG 154.

³⁵ IFG 157.

³⁶ IFG 155.

³⁷ IFG 162.

³⁸ „Hésziodosz, aki az egyik Eriszt, azt, aki az embereket egymás elleni öldöklő harcra vezérli, gonosznak nevezi, egy másik Eriszt viszont, ki féltékenység, gyűlölet és irigység formájában tette, de

nem pusztító viadal tetteire, hanem *versengésre* ösztönzi az embereket, azt magasztalja. A görög ember *irigy*, és ezt a tulajdonságot nem hibának, hanem egy *jótevény* istenség hatásának érzi; az erkölcsi ítéletek dolgában mekkora szakadék is tátong köztünk és közöttük!” In: IFG 42.

³⁹ IFG 164.

⁴⁰ IFG 177.

⁴¹ „A filológiában a kései (alexandriai) nem-klasszikus ókor fordul saját klasszikus korszakához vissza: a filológia genezisében ókor viszonyul ókorhoz. Az a hagyaték, amit az ókor hagyományozott ránk, magában foglalja tehát a hagyományhoz *mint* hagyományhoz való viszonyt is – ettől *hagyomány*.” In: IFG 255.

⁴² Friedrich Nietzsche: *Filozófia a görögök tragikus korszakában*, In: IFG 71-72.

⁴³ IFG 236.

⁴⁴ „A legnagyobb szellemek létrehozásában az ókor erősebb mint valaha. Goethe mint *német költő-filológus*, Wagner mint még magasabb fok: éleslátása a művészet egyedül méltó rangját illetően”, szól egy feljegyzés. In: IFG 236.

⁴⁵ TSZ 122.

⁴⁶ EH 66.

⁴⁷ „Die »Geburt der Tragödie« zeigt ein seltsames und schwer durchschaubares methodisches Gepräge: ein philosophischer Grundgedanke verhüllt sich in psychologisierender Ästhetik – und verwandelt zugleich die Ästhetik in das Organon der Philosophie. Nietzsche hat eine Vision der Welt als eines tragischen Spiels.”

Eugen Fink: *Nietzsches Philosophie*. Stuttgart/Berlin/Köln, Kohlhammer, 1992, 20. Hasonlóan szellemes megfogalmazásban találkozunk ezekkel a gondolatokkal a következő helyeken is Fink könyvében: „In der »Geburt der Tragödie« ist die Kunst zum Organon der Philosophie geworden; die Kunst ist nicht nur das Thema der Auslegung, sie ist auch das Mittel und die Methode derselben: Nietzsches Deutung des Tragödie macht schon Gebrauch vom tragischen Weltverständnis.” (I. m. 28.), „A tragédia születésében a művészet a filozófia organonjává válik; a művészet nem pusztán az értelmezés tárgya, hanem annak eszköze és módszere is: Nietzsche tragédia-értelmezése már a tragikus világértelmezés felhasználásával megy végbe.” Továbbá: „Die Kunst erscheint ihm [Nietzsche] als das wahre Organon der Philosophie, weil der Urgrund des Seins selbst als der »Ur-Künstler« weltbildend spielt.” (I. m. 34.) „A művészet Nietzsche számára a filozófia valódi organonjaként jelenik meg, mert maga a lét ősalapja »ős-művészként« világot teremtve játszik.”)

⁴⁸ I. m. 34.

⁴⁹ Vajon nem tisztán romantikus struktúráról van szó? Nietzsche és a korai romantika szoros kapcsolatát hangsúlyozza pl. Lacoue-Labarthe. In: *Beszélgetés Hölderlinről Philippe Lacoue-Labarthe-tal*, In: *Enigma* 1995/4.-1996/1. 135.

⁵⁰ Nietzsche számára az egyik, ha nem a legfontosabb terület a nyelv. Erre vonatkozó legfontosabb elképzeléseit *A tragédia születése* után keletkező retorikai írásaiban fejti ki.

⁵¹ A legfontosabb közvetítő művészet és világ(kép) között a pszichológia. A pszichológia területén Nietzsche az álom és a mámor jelenségeit helyezi a középpontba. Nem a hagyományos ismeretelméleti szempontból közelíti meg tehát a pszichológiát, hanem a művészet (genezisének) szempontjából. Ugyancsak kulcsfontosságú „közvetítő” az átértelmezett klasszika-filológia. A görögség, a görögségen belül a tragikus és szókratészi kultúra ütközése a könyv világnézetének lényegét fejezi ki. Fink kifejezésével akár mondhatnánk azt is, hogy Nietzsche művében a görögség válik „a filozófia organonjává”. A jelen nagy művészete és a valódi görögség Nietzsche számára összetartoznak: ez az összetartozást mutatkozik meg abban, hogy – *A tragédia születése* reményei szerint – a görög tragédia szellemisége újjászületik a wagneri zenedrámban.

⁵² Eugen Fink: *Nietzsches Philosophie*. Stuttgart/Berlin/Köln, Kohlhammer, 1992, 21-22.

⁵³ TSZ 24.

⁵⁴ IFG 84-85.

⁵⁵ Erre utalnak Nietzsche hátrahagyott feljegyzései (KSA 7. [47], 149.): „Kant sagt einmal, ihm sei jene Natureinrichtung, alle Fortpflanzung an die Duplicität des Geschlechts zu knüpfen, jederzeit als erstaunlich und wie ein Abgrund des Denkens für die menschliche Vernunft aufgefallen.” Nietzsche *Kant Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (Pragmatikus érdekű antropológia) című művének részletére utal, Akademie-Ausgabe, Bd. VII., 177.

⁵⁶ KSA 7. [123], 179.

⁵⁷ Nietzsche kettősség-gondolata ebben a formában közel áll a Friedrich Schelling és J. W. Görres által képviselt romantikus természetfilozófiához, amely a „polaritás törvényét” „általános világtörvényként” fogta fel. A polaritás törvénye szerint a természet fejlődése kettősségektől, egymástól különböző, szembenálló, de egymással komplementer viszonyban álló nagyságoktól, erőktől, egységektől függ. A polaritás törvényének jellegzetes kifejtése található például Schelling: *Abhandlung über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur* (1798, 1806) című művében. A polaritás gondolatát a nemek viszonyával kapcsolta össze J. W. Görres romantikus gondolkodó, *Aphorismen zur Kunst* (1802) című művében, illetve más műveiben.

⁵⁸ Így annak a végső szükségességét, hogy miért pont ezeket a neveket használja Nietzsche, a szerző szándéka szerint csak intuitív módon láthatjuk be. Azonban ezek a szimbólumok természetesen a

filozófiai szövegben *fogalmakként* viselkednek, és az apollóni és dionüszoszi esztétikai tartalmát logikai elemzésnek vethetjük alá.

⁵⁹ TSZ 23.

⁶⁰ Ez a probléma rokon Nietzsche 1881-es töredékével, amelyben arról beszél, hogy a világot, amelyhez közünk van, „amelyben szükségleteink, vágyaink, örömeink, reményeink, színeink, vonalaink, ábrándjaink, imáink és átkaink gyökereznek”, mi emberek teremtettük. Nietzsche itt a (költői) *nyelv* világteremtő erejét hangsúlyozza: „Amiként a nyelv egy nép őskölteménye, ugyanúgy az egész szemlélhető, érzékelt világ az emberiség őskölteménye, amit már az állatok is elkezdtek költeni.” (Tatár György fordítása), In: KSA 9. 625.

⁶¹ A fenti idézetben jóformán minden szó fontos: a Nietzsche által kurziváltakon kívül kiemelném, hogy *igazolásról*, mégpedig *örök* igazolásról van szó. Az „örök igazolás” fogalma rokonítja a gondolatmenetet a keresztény *teodicea* gondolatkörével, azonban az, hogy „esztétikai jelenségben” találja meg azt az igazolást, élesen elválasztja attól.

⁶² TSZ 54.

⁶³ Itt eszünkbe juthatnak a könyv születésének történelmi körülményei, például az *Önkritika-kísérletben* említett wörmisi csata.

⁶⁴ Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete*. In: Walter Benjamin: *Angelus novus*. Budapest, Helikon, 1980, 289.

⁶⁵ TSZ 30.

⁶⁶ Wagner is ebben az értelemben értékelte Beethoven 9. szimfóniáját, amelyet a „tánc apoteózisának” nevezett *A jövő műalkotása* (1849) című művében. Wagner szintén a dionüszoszi ünnep jellegét hangsúlyozta Beethoven 9. (és 7.) szimfóniájában.

⁶⁷ TSZ 48.

⁶⁸ TSZ 47.

⁶⁹ TSZ 53.

⁷⁰ TSZ 50-51.

⁷¹ TSZ 51.

⁷² TSZ 49.

⁷³ TSZ 42.

⁷⁴ TSZ 42.

⁷⁵ *A filozófia a görögök tragikus korszakában*. In: IFG 82., THK 30-31. A probléma rokon Platón nevezetes filozófiai dilemmájával, aki szerint az állandó változás hérakleitoszi világa nem

megismerhető, ezért amit megismerünk, az nem lehet azonos az érzékek által felfogott állandóan változásban lévő világgal.

⁷⁶ A megváltás gondolata itt még abban az értelemben szerepel, amit Nietzsche el fog majd vetni a *Zarathustra A megváltásról* és *A más-világolokról* című fejezetében. A megváltás-probléma tehát a későbbiekben ártélméződik, bár nagyon is megtartja fontosságát Nietzsche számára.

⁷⁷ Például Eugen Fink azt írja: „Es ist von größter Bedeutung, Nietzsches Ausgangspunkt in der Konzeption Schopenhauers, in seiner Unterscheidung von Ding an sich und Erscheinung, Willen und Vorstellung festzuhalten.” Fink szerint Nietzsche kritikátlanul, sőt naiv módon átvézi Schopenhauer ontológiai koncepcióját: „Man verwundert sich über die unkritische Gefolgschaft gegenüber Schopenhauer. (...) Nietzsche mißt und wägt Schopenhauers Grundunterscheidung zwischen Welt als Wille und Welt als Vortellung überhaupt nicht, er hat keinen Maßstab, woran er messen könnte. Er denkt nicht selbst spekulativ.” In: Eugen Fink: *Nietzsches Philosophie*. Stuttgart/Berlin/Köln, Kohlhammer, 1992, 23-24. Walter Kaufmann szerint Nietzsche dionüszoszi és apollóni közötti megkülönböztetését elsősorban Schopenhauer akarat és képzet közötti megkülönböztetése színezi át. In: Walter Kaufmann: *Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist*, Darmstadt, 1988, 149.

⁷⁸ „Das Studium Schopenhauer’s wirst Du überall bemerkt haben, auch in der Stilistik: aber ein sonderbare Methaphysik der Kunst, die den Hintergrund macht, ist so ziemlich mein Eigenthum, nämlich Grundbesitz, aber noch nicht mobiles, kursives, gemünztes Eigenthum.”

⁷⁹ TSZ 28.

⁸⁰ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 172.

⁸¹ U. o.

⁸² TSZ 133.

⁸³ Nietzsche ugyanis a logikát a jelenségvilághoz kapcsolja. A logika a térben és időben zajló ok-okozati jelenségvilágot képezi le, az ős-egy viszont nem a jelenségvilág része: KSA 7 7 [167].

⁸⁴ TSZ 31.

⁸⁵ TSZ 53.

⁸⁶ TSZ 54.

⁸⁷ TSZ 69., 73.

⁸⁸ TSZ 138.

⁸⁹ TSZ 42.

⁹⁰ TSZ 43.

⁹¹ Főként a zenével kapcsolatban: TSZ 58-59. vagy TSZ 130., 135-137.

⁹² TSZ 138. és KSA 7. 7 [117], [168].

⁹³ TSZ 53.

⁹⁴ KSA 7. [165], [167], [171], KSA 7. 12 [1].

⁹⁵ KSA 7. 12 [1], 360. A szövegben más helyeken is visszatér Nietzsche a problémára: „Diese allgemeinste Erscheinungsform, aus der und unter der wir alles Werden und alles Wollen einzig verstehen und für die wir den Namen »Wille« festhalten wollen, hat nun auch in der Sprache ihre eigene symbolische Sphaere: und zwar ist diese für die Sprache eben so fundamental, wie jene Erscheinungsform für übrigen Erscheinungen. Alle Lust und Unlustgrade – Äußerungen *eines* uns nicht durchschaubaren Ugrundes – symbolisiren sich im *Tone des Sprechenden*: während sämtliche übrigen Vorstellungen durch die *Geberdensymbolik* des Sprechenden bezeichnet werden.”

⁹⁶ Az akarát magábanvaló dolog-mivoltát már maga Schopenhauer is problematikusként mutatta be *A világ mint akarát és képzet* második kötetének 18. fejezetében, illetve egy levélben (1852 augusztus 21., J. Frauenstädt-hoz): „[Es läßt sich] die Frage aufwerfen, was denn jener Wille, der sich in der Welt und als die Welt darstellt, zuletzt schlechthin an sich selbst sei, d. h. was er sei, ganz abgesehen davon, daß er sich als *Wille* darstellt oder überhaupt *erscheint*, d. h. überhaupt *erkannt* wird. – Diese Frage ist *nie* zu beantworten: weil, wie gesagt, das Erkenntwerden selbst schon dem An-sich-Sein widerspricht und jedes Erkannte schon als solches nur Erscheinung ist.” A levélben pedig így ír Schopenhauer: „[Der Wille ist] Ding an sich *blos relativ*, d. h. in seinem Verhältniß zur Erscheinung: – und diese Erscheinung bloß in ihrer Relation zum Ding an sich. (...) Was aber Ding an sich *außerhalb* jener Realtion sei, habe ich nie gesagt, weil ich’s nicht weiß: in derselben aber ist’s Wille zum Leben.” In: A. Schopenhauer: *Gesammelte Briefe*. hrsg. A. Hübscher, Bonn, 1978, 291.

⁹⁷ Nietzsche a könyvben több helyen használja a magábanvaló dolog – Kanttól származó – schopenhaueri fogalmát (pl. TSZ 69.). Vitatott kérdés a szakirodalomban, hogy maga Nietzsche ismer-e kanti vagy schopenhaueri értelemben vett magábanvaló dolgot, és hogy vajon ez azonos-e az ös-eggel. Két jellegzetes cikk, amelyek már a címükben is kifejezik a – szögesen eltérő – álláspontokat: David B. Allison: *Nietzsche Knows no Noumenon*, in: Daniel O’ Hara (Szerk.): *Why Nietzsche now?* Bloomington 1985, 295-310.; Margot Fleischer: *Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der „Geburt der Tragödie“*, In: *Nietzsche-Studien*. 17 (1988), 74-90.

⁹⁸ „[Der Wille] in *einer* seiner Erscheinungen gesteigertes Wohlsein suchend, in der *andern* großes Leiden hervorbringt und so im heftigen Drange die Zähne in sein eigenes Fleisch schlägt, nicht wissend, daß er immer nur sich selbst verletzt, dergestalt *durch das Medium der Individuation* den Widerstreit mit sich selbst *offenbarend*, welchen er in seinem Innern trägt.”

⁹⁹ KSA 7. 7 [117]. Más megfogalmazásban: „A bennünk lévő fájdalom és ellentmondás az ösfájdalom és ösellentmondás, megtörve a képzet által (ami gyönyört teremt).” „Unser Schmerz und unser Widerspruch ist der Urschmerz und Urwiderspruch, gebrochen durch die Vorstellung (welche Lust erzeugt).” In: KSA 7. 7 [169].

¹⁰⁰ TSZ 87.

¹⁰¹ Kérdés, hogy ennek mi az oka: Nietzsche felülvizsgálta metafizikai gondolatait, amelyeket a feljegyzésekben fejtett ki? Vagy inkább úgy érezte, hogy még nem áll készen Schopenhauer filozófiai bírálatára, ezért nem kezd bele ebben a könyvében? Ez utóbbit tartom valószínűnek. Mindenesetre tény, hogy a könyv Schopenhauer gyakori idézésével, a schopenhaueri fogalmak átvételével és használatával elfedi a nietzschei polémiait. Ez a polémia ennek ellenére létezik, de gyakran nem nyer kifejtett, fogalmi alakot.

¹⁰² Itt csak utalok arra, hogy szintén problematikus az ő-s-egy és a dionüszoszi viszonya. A dionüszoszi művészet az apollóni párjaként nyilvánvalóan a jelenségvilághoz tartozik. Ugyanakkor Nietzsche számos ponton a dionüszoszit az ő-s-egyhez kapcsolja, például amikor róla mint minden egzisztencia fundamentumáról a „világ dionüszoszi mélyrétegéről” beszél. In: TSZ 201.

¹⁰³ TSZ 54.

¹⁰⁴ TSZ 42.

¹⁰⁵ „Ami minden tragikusnak megadja a sajátos lendületet az emelkedettséghez, az annak a felismerésnek a megérlelődése, hogy a világ, az élet valódi kielégülést nem nyújthat, minélfogva a hozzá való ragaszkodásunk *nem érték*: ebben áll a tragikus szellem – mely ilyenképpen a *rezignációhoz* vezet el.” Idézi Nietzsche *Önkritika-kísérletében*: TSZ 16.

¹⁰⁶ TSZ 136.

¹⁰⁷ TSZ 137.

¹⁰⁸ TSZ 137.

¹⁰⁹ KSA 7. 7 [168].

¹¹⁰ Nem véletlen a szülés folyamatának metaforikája: a nemiség és szülés képeit később is előszeretettel használja Nietzsche a dionüszoszi jellemzésére.

¹¹¹ TSZ 13.

¹¹² Ez a metafizikai mögöttes világ azonban eltér minden eddigi metafizikától: „Valamely szenvedő és kínok közt vergődő isten művének tűnt nekem akkor a világ. A teremtő el akart tekinteni magától – megteremtette hát a világot. (...) Ez az örökké tökéletlen világ, lenyomata egy örök ellentmondásnak, de tökéletlen még lenyomatnak is – tökéletlen teremtőjének részeg gyönyöre – ilyen színben tűnt fel nekem egykoron a világ.” In: ZA 37.

¹¹³ IFG 91.

¹¹⁴ „An der Tragödie kommt heraus, was Kunst eigentlich ist: ein fruchtbarer Streit von Sein und Werden, und darin Spielraum der Lebenserkenntnis. Die Kunst ist Lebensmodell: an ihr zeigt sich, wie das Leben im Streit von Werden und Sein auf transparente Weise geführt werden kann.” In: Günter Figal: *Nietzsche. Eine Philosophische Einführung*. Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999, 63.

¹¹⁵ A teljes szöveg így hangzik: „Az *ős-egy víziói* lehetnek csak *adekvát* tükröződései a *lémek*. Amennyiben az ellentmondás az *ős-egy lényege*, ennek egyszerre a legfőbb fájdalomnak és legfőbb gyönyörnek kell lennie: az elmerülés a jelenségben a legfőbb gyönyör: hiszen itt az akarat teljesen önmagán kívül kerül. Ezt az állapotot az *ős-egy* a génuszban éri el. (...) *Az ős-egy* szemléli a génuszt, aki a jelenséget tisztán jelenségnek látja: ez a legmagasabb fokú elragadtatás a világban. (...) *A lét a tökéletes látszatban elégül ki.*” „Die Visionen des Ureinen können ja nur *adäquate* Spiegelungen des Seins sein. Insofern der Widerspruch das Wesen des Ureinen ist, kann es auch zugleich höchster Schmerz und höchste Lust sein: des Versenken in die Erscheinung ist höchste Lust: wenn der Wille ganz Außenseite wird. Dies erreicht er im Genius. (...) *Das Ureine* schaut den Genius an, der die Erscheinung rein als Erscheinung sieht: dies ist die Verzückungsspitze der Welt. (...) *Das Sein befriedigt sich im vollkommenen Sein.*” In: KSA 7. 7 [157].

¹¹⁶ KSA 7. 7 [156].

¹¹⁷ „A tükör mint szimbólum, amelyet az orfikus hagyomány Dionüszoszhoz rendel, olyan metafizikus jelentőséget kölcsönöz istennek, amelyen Nietzsche nem tudott áthatolni. Ha az isten a tükörben szemléli önmagát, úgy látja a világot, mintha az a saját képe volna. E szerint a világ csak látomás, a természete pusztán ismeret. A kapcsolat Dionüszosz és a világ között olyan, mint a kapcsolat a kimondhatatlan isteni élet és annak tükröződése között. Ez nem egy arcban tükröződik vissza, hanem a teremtmények és az égitestek végtelen sokaságában, az alakok és színek végtelen áradatában: s mindezt visszfénné redukálja, tükörképpé. Az isten nem teremti a világot, a világ isten maga, mint tükörkép. Amit mi életnek tartunk, ami körülvesz minket, az a forma, amelyben Dionüszosz szemléli önmagát, ahogyan kifejezi saját magát. Az orfikus szimbólum az immanencia és transzcendencia közötti európai ellentétet, amelyre a filozófusok oly sok tintát fecsértek, a nevetségesség területére tolja át. (...) Ehhez a nézethez közelít Nietzsche *A tragédia születésében*, akkor is, ha rendkívül sok schopenhaueri kolorittal teszi ezt”. In: Giorgio Colli: *Nach Nietzsche*. Frankfurt am Main, 1980, 70.

¹¹⁸ Paul Valadier: *Dionüszoszt a Megfeszítettel szemben*. In: *Ex Symposion*, 1994, Nietzsche-különszám, 144.

¹¹⁹ A következő rész sokat köszönhet Babette Babich tanulmányának: Babich, Babette: *Musik und Wort in der antiken Tragödie und La Gaya Scienza: Nietzsches „Fröhliche” Wissenschaft*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 36. Berlin, New York 2007. 230-257.

¹²⁰ RET 20.

¹²¹ *Die griechischen Lyriker*. In: Nietzsche: Werke, Kritische Gesamtausgabe, II. abt., 2. bd., Vorlesungsauszeichnungen, 1993.

¹²² I. m. 378.

¹²³ KSA 7. 3 [16]

¹²⁴ „Es ist eine ungeheure Tatsache, daß die Tragödie aus der musikalische Lyrik der Dionysien geboren ist.“ In: *Einleitung in die Tragödie des Sophocles*, KGW II/3, 14.

¹²⁵ Thrasybulos Georgiades: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendlandischen Musik*. Hamburg, 1958, 19.

¹²⁶ TSZ 55.

¹²⁷ Olümposz i. e. 7. századi görög zeneszerző, aki a dionüszoszi elemeket bevitte a zenébe.

¹²⁸ TSZ 56.

¹²⁹ TSZ 50.

¹³⁰ A dithürambosz eredetileg a Dionüszosz kultuszban az isten tiszteletére írt magasztaló kardal, amit táncsal kísérték. E dalok általában a hősök mítoszait beszélték el, a kíséző hangszer az *aulosz*, a dalok hangneme a fríg hangnem volt. Történetileg Athén Kr. e. 5. századi Dionüszosz-ünnepeihez kapcsolható: 50 athéni polgár kórusa adta elő a dithürambuszokat. A késői dithürambuszok ezzel szemben egyes költők himnikus költeményei voltak. E költemények közül Pindarosztól és Bakkhülidésztől ismerünk néhányat.

¹³¹ Erről: Barbara von Reibnitz: *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“*. Suttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1992, 113-118.

¹³² TSZ 35.

¹³³ „Ausser der eben betonten Schwesternschaft von Poesie und Tonkunst ist für die antike Musik noch zweierlei charakteristisch, ihre Einfachheit, ja Armuth in der Harmonie, ihr Reichthum an rhythmischen Ausdrucksmitteln...“ In: *Das griechische Musikdrama*. KSA 1. 530.

¹³⁴ Wagner operáin kívül elsősorban Beethoven szimfóniáiról van szó – hogy ezek ilyen hangsúllyal szerepelnek a műben az valószínűleg Wagner Beethoven-írásának (Richard Wagner: *Beethoven* című művének, melyet Beethoven tiszteletére, születésének 100. évfordulójára írt) köszönhető, amelyet Nietzsche meg is említ *A tragédia születése* Wagnernek ajánlott előszavában.

¹³⁵ „Alles ist Musik, es giebt gesprochene, und nicht gesprochene Parteien, alles gesungen. Auch die Orchestik hört nie auf.“ In: KSA 7. 21 [2]

¹³⁶ „jenes Sprechen haben wir und immer als Halbrezitativ vorzustellen, so daß *der ihm eigenthümliche dröhnende Ton* keinen Dualismus in das Musikdrama brachte; vielmehr war auch in der Sprache *der dominierende Einfluß der Musik* mächtig geworden. Man hat eine Art Nachklang dieses Recitativ-Tons in dem sogenannten Lektionston, mit welchem in der katholischen Kirche die Evangelien, die Episteln, manche Gebete vorgetragen werden.” In: KSA 1. 530.

¹³⁷ TSZ 155.

¹³⁸ James I. Potter: *Being on Time: The Studies in Ancient Rhythm and Meter.* in: *Nietzsche and the Philology of the Future.* Stanford, 2000, 127-166. Nietzsche is tisztában volt vele, hogy a rekonstrukció lehetőségei nagyon szűkösek, mert a zene csak nyomokban maradt meg a görög költészetben: „rommezön állunk” –írta. In: *Griechische Lyriker*, KGW II/2., 393.

¹³⁹ KSA 1. 528.

¹⁴⁰ KSA 7. 1 [7].

¹⁴¹ „Wer heutzutage von Aeschylus Sophocles Euripides spricht oder hört, der denkt unwillkürlich zunächst an sie als Litteraturpoeten (...). Von jenen Männern soll also gesprochen werden, *nicht* als Librettisten: sondern als Operncomponisten.” In: KSA 7. 1 [1].

¹⁴² TSZ 24.

¹⁴³ TSZ 36.

¹⁴⁴ TSZ 31.

¹⁴⁵ A nietzschei utánzás-fogalomnak az arisztotelészi mimészsíz-szel való kapcsolatáról: Reibnitz, Barbara von: *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”.* Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler Verlag, 1992, 92-93.

¹⁴⁶ TSZ 24.

¹⁴⁷ KSA 13. 14 [36], 235.

¹⁴⁸ BA: Korszerűtlen csatangolás, 64.

¹⁴⁹ Lásd: Günter Figal: *Nietzsche. Eine Philosophische Einführung.* Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999, 70.

¹⁵⁰ TSZ 25.

¹⁵¹ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, Első könyv, 5 §, 47.

¹⁵² „Voltaképpen aki ébren van, az csupán a merev és szabályos fogalomszövedéknek köszönheti annak tudását, hogy ébren van, s épp ezért támad olykor az az érzése, hogy álmodik, amikor a művészet széjjeltépi ezt a fogalomszövevényt. Igaza van Pascalnak, amikor azt mondja, hogy ha éjről

éjre ugyanaz az álom látogatna meg, úgy az szakasztott annyira foglalkoztatna bennünket, mint a mindennap látott dolgok... Egy állandó mitikus légkörben élő nép, például a régi görögök éber nappala a folyamatosan jelenlévő csoda révén... tényleg közelebb állott az álomhoz, mint egy tudományosan józan gondolkodó éber óráihoz.” In: NMIH 12.

¹⁵³ TSZ 25.

¹⁵⁴ „Az álom nélkül nem találtak volna indítékot a világ megosztására. Az álom ősrégi gondolatával függ össze a testre és lélekre való tagolás is, valamint a lélek látszólag testben való megjelenésének hite, tehát ebből származik a szellemekbe és az istenekbe vetett hit is.” In: ETE 101.

¹⁵⁵ TSZ 27.

¹⁵⁶ BA 162.

¹⁵⁷ TSZ 28

¹⁵⁸ TJR 257. pont, 125., 271. pont, 136.

¹⁵⁹ TSZ 35.

¹⁶⁰ BA: Korszerűtlen csatangelés: 10., 64.

¹⁶¹ I. m. 65.

¹⁶² TSZ 50.

¹⁶³ Nietzsche ehhez hasonlóan egy kései írásában szintén az apollóni és dionüszoszi állapot közötti *tempókülönbséget* hangsúlyozza. Friedrich Nietzsche: *Az értékek átértékelése*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Holnap Kiadó, 1994, 139.

¹⁶⁴ TSZ 50.

¹⁶⁵ I. m. 49.

¹⁶⁶ Ugyanerről az alapvető különbségről van szó később a dionüszoszi színész és az apollóni rhapszódosz összehasonlításakor: „Másvalami történik itt mint a rhapszódosznál, aki nem egy a képeivel, hanem mustrálgató szemé, akárcsak a festőé, távolabb, magától elkülönítve látja őket; a drámai folyamat már az individuum feladásának folyamata is, minthogy átlép valaki másba, egy idegen lénybe.” In: TSZ 72.

¹⁶⁷ TSZ 24.

¹⁶⁸ „Antagonizmusukhoz a művészet továbbfejlődése ugyanúgy kapcsolódik, ahogy az emberiség továbbfejlődése a nemek antagonizmusához” – ismétli meg Nietzsche egy késői feljegyzésében a gondolatot. In: Friedrich Nietzsche: *Az értékek átértékelése*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Holnap Kiadó, 1994, 162.

¹⁶⁹ TSZ 44.

¹⁷⁰ TSZ 122.

¹⁷¹ I. m. 36.

¹⁷² I. m. 36.

¹⁷³ TSZ 77.

¹⁷⁴ I. m. 36.

¹⁷⁵ I. m. 44.

¹⁷⁶ I. m. 45.

¹⁷⁷ I. m. 98.

¹⁷⁸ I. m. 40.

¹⁷⁹ I. m. 43.

¹⁸⁰ I. m. 43.

¹⁸¹ „Doch ist der Streit ist von Kunst und Leben hier ein Streit in der Kunst. Das Kunstwerk vergegenwärtigt, wovon es sich abhebt.” In: Günter Figal: *Nietzsche. Eine Philosophische Einführung*. Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999, 92.

¹⁸² Kulcsár-Szabó Zoltán észrevétele szerint a sötétség által szimbolizált dionüszoszi „saját maga” nem mutatkozik meg a számunkra – ami megmutatkozik, az már a „fekete”. A „fekete” viszont már nem azonos a „sötétséggel”. In: Kulcsár-Szabó Zoltán: *A nyelv zenéje: fölösleg és hiány 'A tragédia születésé'-ben*. In: *Iskolakultúra* 2005/11., 105-125.

¹⁸³ „Indem das Gamälde auch das sich widersprechende Leben in die Scheinwelt integriert, nimmt es den Widerschein in sich auf; er ist zum Bildform geworden und verbirgt sich so in der Bildform.” n: Günter Figal: *Nietzsche. Eine Philosophische Einführung*. Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999, 92-93.

¹⁸⁴ „Aber das Trug durchschaubar, weil das Verdecken im Zeigen geschieht: Als Erscheinung zeigt das Bild so noch, was in seiner Konzeption Widerschein gewesen ist.” I. m. 93.

¹⁸⁵ I. m. 93. „Das Bild ist, »in höchster Kunstsymbolik«, was es zeigt: Verklärung, Transfiguration – ein Transfigurieren, das in sich doppelte Vermittlung ist: Vermittlung des Lebens zum Widerschein und dessen Vermittlung in die Bildform zur Scheinwelt.”

¹⁸⁶ TSZ 202.

¹⁸⁷ TSZ 44.

¹⁸⁸ TSZ 34.

¹⁸⁹ Nietzsche egyik fő forrása és előde, Yorck von Wartenburg pontosan ebben az értelemben gondolja el a tragikus eksztázist (illetve *katharsizist*): „Wie die Ekstase aber nichts anderes ist, als ein sich Verlieren an die Herrschaft der Mächte der Natur, so wird sie dadurch bewirkt, dass dem Andrängen der Natur Thor und Tür geöffnet werden durch Erregung und Steigerung der Affekte des Schmerzes und Lust. Denn dies sind die Wurzeln, mit welchen der Mensch der Natur anhaftend, ihre Kräfte in sich aufnimmt. (...) In der Ekstase aber sind die Affekte, welche sie hervorgerufen haben, aufgehoben. Die Schmerzen erwecken Lust, der Schrecken Freude, die Lust hat etwas kramphaft Schmerzliches. Die Ekstase ist die höhere Einheit des Schmerzes und der Lust.” In: Yorck von Wartenburg: *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophocles*. Berlin, 1866, 22.

¹⁹⁰ Gilles Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*. Moldvay Tamás ford. Budapest, Gond Alapítvány Kiadó – Holnap Kiadó, 1999, 36. Illetve: „Soha nem értették meg, hogy mi Nietzsche szerint a tragikum: tragikum=örömteli.” I. m. 64.

¹⁹¹ Gilles Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*. Moldvay Tamás ford. Budapest, Gond Alapítvány Kiadó–Holnap Kiadó, 1999, 28.

¹⁹² TSZ 49.

¹⁹³ TSZ 50.

¹⁹⁴ I. m. 73.

¹⁹⁵ I. m. 135.

¹⁹⁶ TSZ 170.

¹⁹⁷ TSZ 172-173.

¹⁹⁸ TSZ 177.

¹⁹⁹ TSZ 179

²⁰⁰ TSZ 180.

²⁰¹ Erről lásd: TSZ 67.

²⁰² I. m. 136-137.

²⁰³ KSA 13. 14 [119], 296.

²⁰⁴ Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy 1971-ben lefordították, valamint jegyzetekkel és bevezetővel látták el ezeket a szövegeket: *Friedrich Nietzsche: Rhétorique et langage*, in: *Poétique 5* (1971). Az ő érdemük volt az is, hogy először felhívták a figyelmet Nietzsche retorikai műveinek és a korai német romantikának a kapcsolatára. Ugyancsak ebből a körből kerültek ki a Nietzsche retorikájáról szóló első filozófiai igényű értelmezések: Bernard Pautrat: *Versions du soleil, Figures et système de Nietzsche*, Paris, 1971; Sarah Kofman: *Nietzsche et la métaphore*, in: *Poétique 5* (1971),

77-98, Philippe Lacoue-Labarthe: *Le détour*, in: *Poétique* 5 (1971), 53-76. Sarah Kofmannak könyve is megjelent ugyanezen a címen: *Nietzsche et la métaphore*, Paris, 1972. A későbbiekben az ő nyomukban haladt például Paul de Man dekonstruktív olvasata: *Rhetoric of Tropes* (1974), in: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven-London, Yale University Press, 1979.

²⁰⁵ A szöveg keltezése vitatott: erről: F. Bornmann: *Zur Chronologie und zum Text der Aufzeichnungen von Nietzsches Rhetorikvorlesungen*, in: *Nietzsche-Studien* 26 (1997), 491-500. Más kisebb művekben is foglalkozott Nietzsche az antik retorikával: ilyenek a *Geschichte der griechischen Bedeutsamkeit* (KGW II/4, 363-411) és az Arisztotelész Retorikájával foglalkozó egyetemi előadások (KGW II/4, 521-528).

²⁰⁶ De Man, Paul: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Fogarasi György ford. Szeged, Ictus Kiadó, 1999., 161.

²⁰⁷ TSZ 59.

²⁰⁸ TSZ 130.

²⁰⁹ TSZ 135.

²¹⁰ KSA 7. 359.

²¹¹ KSA 7. 9 [116]

²¹² „Verstehen wir diese Urlyrik eines Volkes, wie wir es ja müssen, als eine Nachahmung der künstlerisch vorbildenden Natur, so muss uns als ursprüngliches Vorbild jener Vereinigung von Musik und Lyrik die von der Natur vorgebildete *Doppelheit im Wesen der Sprache* gelten.” „Ha a népnek ezt az őslíróját helyesen, mint a művészileg preformált természet utánzását fogjuk fel, akkor a zene és líra egyesülésének eredeti előképe a természet által preformált *nyelv lényegében rejlő kettősség*.”

²¹³ KSA 7. 9 [116], 360-361.

²¹⁴ U. o.

²¹⁵ KSA 7. 9 [116], 361.

²¹⁶ „aus der mysteriösen Burg des Musikers eine Brücke in's freie Land der Bilder führt – und der Lyriker schreitet über sie hin – so unmöglich ist es, die umgekehrt Weg zu gehen”

²¹⁷ „Symbol die Übertragung eines Dinges in eine ganz verschiedene Sphaere.” (KSA 7. 3 [20])

²¹⁸ NMIH 6.

²¹⁹ Bonyolultabb, de párhuzamos probléma a művészi adaptáció esete. Amikor például egy zenekarra írt művet zongorára hangszerelnek át, akkor megváltozik a mű karaktere, de az előadás médiuma – a

hang – változatlan marad. Amikor azonban egy irodalmi művet megfilmesítenek, a médium is gyökeresen megváltozik.

²²⁰ I. m. 10.

²²¹ PL 418..

²²² I. m. 425.

²²³ I. m. 420.

²²⁴ Figyelemreméltó a gondolat hasonlósága a kései Walter Benjamin nyelvfilozófiai feljegyzéseivel: *A hasonlóról szóló tanítás, A mimetikus képességről*, in: Walter Benjamin: „A szirének hallgatása”. Szabó Csaba ford. Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 58-68.

²²⁵ PL 420.

²²⁶ I. m. 420.

²²⁷ Ez az a pont, ahol Nietzsche továbbmegy például a rá ekkor a legnagyobb hatást gyakoroló nyelvfilozófiai műnél, Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst* (1871) című munkájánál. Erről: Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy: *Friedrich Nietzsche: Rhétorique et langage*, in: *Poétique* 5 (1971), 126-130, valamint: Meijers A.: *Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche*. in: *Nietzsche-Studien* 17 (1988), 369-390, Meijers A./ Stingelin M.: *Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: Die Sprache als Kunst*. In: *Nietzsche-Studien* 17 (1988), 350-368. Valamint Most G./ Fries. Th.: *Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung*, in: Kopperschmidt, J./ Schanze H.: *Nietzsche oder „Die Sprache ist Rhetorik”*. München, 1994. Mekis Péter is kiemeli ezt a mozzanatot tanulmányában: Mekis Péter: *Nietzsche és Frege a szó uralmáról az emberi szellem felett*. in: *Világosság*, 2003, 11-12., 269.

²²⁸ RET 21.

²²⁹ RET 21.

²³⁰ I. m. 22.

²³¹ I. m. 22.

²³² I. m. 25

²³³ NMIH 9.

²³⁴ VT 92.

²³⁵ NMIH 6.

²³⁶ I. m. 7.

²³⁷ PL 421.

²³⁸ I. m. 421.

²³⁹ Lásd erre *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* mellett nevezetes példaként a *Vidám tudomány* 354. A „faj géniuszáról” című pontját is, amelyben Nietzsche a tudat nyelvi, így közösségi eredete mellett érvel.

²⁴⁰ PL 422.

²⁴¹ RET 48.

²⁴² PL 415.

²⁴³ PL 424.

²⁴⁴ PL 409.

²⁴⁵ Paul de Man: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*. in: *Olvasás és történelem*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 371.

²⁴⁶ PL 409.

²⁴⁷ PL 412.

²⁴⁸ PL 410.

²⁴⁹ PL 412.

²⁵⁰ PL 424.

²⁵¹ NMIH, 9.

²⁵² PL 424.

²⁵³ NMIH 9.

²⁵⁴ PL 413.

²⁵⁵ ÚF 164.

²⁵⁶ TSZ 54.

²⁵⁷ IFG 56., 62.

²⁵⁸ Gerhardt, Volker: *Von der ästhetischen Methaphysik zur Physiologie der Kunst*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 13. Berlin, New York 1984, 374-393.

²⁵⁹ Ez Nietzsche egyik hátrahagyott töredékének a címe: KSA 1872/73; 19[68].

²⁶⁰ PL 392. „Der Philosoph der Tragischen Erkenntniss. Er bändigt den entfesselten Wissenstrieb, nicht durch eine neue Methaphysik. Er stellt keinen neuen Glauben auf. Er empfindet den weggezogenen Boden der Metaphysik tragisch und kann sich doch an dem bunten Wirbelspiele der

Wissenschaften nie befriedeigen. Er baut an einem neuen *Leben*: der Kunst giebt er ihre Rechte wieder zurück.” In: KSA 7. 19 [35].

²⁶¹ Nietzsche 1883-as feljegyzésében így kommentálja fiatalkori művének azt a pontját, amely a tragikus megismerésről és annak művészetre-utaltságáról szól: „a *megismerés* önmegsemmisítése és végső határainak belátása volt az, ami Kantban és Schopenhauerben lelkesített. Ez a kielégületlenség lett az alapja a *művészetbe* vetett hitemnek. (...) *Tragikus eseményként* éltem meg a filozófia eredményét: **hogya lehet kibírni!**” In: KSA 10. 5 [7].

²⁶² TSZ 150.

²⁶³ TSZ 124.

²⁶⁴ TSZ 127.

²⁶⁵ Nietzsche felidézi, hogy a hagyomány szerint Szókratészt halála előtt gyakorta meglátogatta egy álom, amelyben hangot hallott: „Szókratész zenélj!”. Szókratész végül a rejtélyes sugallatnak engedelmességgel költött is egy Apollónt dicsőítő prooimiont, és versbe szedett néhány aiszóposzi mesét. Később Nietzsche ismét visszatér a zenélő Szókratész történetéhez: míg az eddigi tudomány értetlenül és undorral fordult el a tragikus művésztől, addig a jelenkorban a telhetetlenül optimista megismerésvágy rezignációba csap át és így a művészetre szorul. „Hanem ezzel a jelen és a jövőendő kapuján kopogtatunk immár: vajon ez az »átcsapás« a génusz mind újabb és újabb alakváltozásaihoz és egyenesen a *zenélő Szókratész*hoz fog elvezetni?” In: TSZ 128.

²⁶⁶ „Nur im Kunstwerk, d. h. eben nicht im Medium der Methaphysik hat das ästhetische Erleben seinen Ort” KSA 7. 19 [322].

²⁶⁷ PL 393.

²⁶⁸ PL 389., KSA 7. 19 [23].

²⁶⁹ PL 385., KSA 7. 19 [5].

²⁷⁰ ETE 152.

²⁷¹ ETE 162.

²⁷² VT 135. „Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch *erträglich*, und durch die Kunst ist uns Auge und Hand und vor Allem das gute Gewissen dazu gegeben, aus uns selber ein solches Phänomen machen zu *können*.”

²⁷³ Az egyik legfontosabb ábrázolása éppen a *Vidám tudomány* 335. *Éljen a fizika!* című aforizmájában található. Lásd: Nancy, Jean-Luc: *Becsületességünk próbaköve (az erkölcsi értelemben vett igazságról Nietzsche-nél)*. Mezei György Iván ford. In: *Athenaeum* I/3 (1992), 20-41.

²⁷⁴ VT 135., Romhányi Török Gábor fordítását módosítottam.

²⁷⁵ VT 215.

²⁷⁶ VT 206.

²⁷⁷ VT 286.

²⁷⁸ ÚF 164.

²⁷⁹ Rainer Kokemohr: *Zukunft als Bildungsproblem*. Düsseldorf, A. Henn Verlag, Ratingen, Kastellaun, 1973, 31.

²⁸⁰ PL 393.

²⁸¹ I. m. 9.

²⁸² Kerényi Károly fordítása, *Hérakleitosz töredékei*. In: *Görög gondolkodók I.* Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1992.

²⁸³ Idézi: Steiger Kornél: *Bevezetés a platóni ideaelméletbe*, In: *A lakoma, Phaidrosz*, Budapest, IKON Kiadó, 1994. Maga Nietzsche ezzel a szöveggel kezdi Platón és Hérakleitosz viszonyának megvilágítását Platónról tartott előadásában, in: PL 320.

²⁸⁴ *Előadásjegyzetek Platónról*, in: PL 322.

²⁸⁵ U. o.

²⁸⁶ U. o.

²⁸⁷ I. m. 323.

²⁸⁸ IFG 79.

²⁸⁹ I. m. 82.

²⁹⁰ I. m. 82. Ezen a ponton nem Platónra, hanem Schopenhauer anyag-felfogására utal Nietzsche. Schopenhauer itt kihasználja a német *Wirklichkeit* ('valóság') szó etimológiáját, melynek gyökerében a *wirken* ('hatni') szó áll. „Okozás és hatás tehát az anyag teljes lényege: léte a hatása (...) Az, amire hat, mindannyiszor megint anyag: egész léte és hatása tehát csak abban a törvényszerű változásban áll, amit egy része a másikában előidéző, következőképpen teljességgel viszonylagos, egy csak saját határain belül érvényes reláció szerint, tehát épp mint az idő, épp mint a tér”, idézi Nietzsche *A világ mint akarat és képzet* sorait.

²⁹¹ U. o.

²⁹² I. m. 97.

²⁹³ I. m. 90.

²⁹⁴ I. m. 91.

-
- ²⁹⁵ Kerényi Károly fordítása: *Hérakleitosz töredékei*. In: *Görög gondolkodók I.* Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1992.
- ²⁹⁶ Előadásjegyzetek a Platón előtti filozófusokról, PL 203.
- ²⁹⁷ ÚF 164.
- ²⁹⁸ ZA 107.
- ²⁹⁹ I. m. 143.
- ³⁰⁰ TSZ 188.
- ³⁰¹ THK 95.
- ³⁰² ZA 171.
- ³⁰³ U. o.
- ³⁰⁴ U. o.
- ³⁰⁵ I. m. 172.
- ³⁰⁶ U. o.
- ³⁰⁷ Martin Heidegger: *Kicsoda Nietzsche Zarathustrája?*, Ford. Szabó Csaba, in: *Gond*, 23-24, 31.
- ³⁰⁸ ZA 173.
- ³⁰⁹ BA 24.
- ³¹⁰ I. m. 27.
- ³¹¹ I. m. 29.-30.
- ³¹² VT 317.
- ³¹³ ZA 201.
- ³¹⁴ Georges Izambard-hoz írtott levél 1971. máj. 13-án, Somlyó György fordítása, In: Arthur Rimbaud: *Napfény és hús*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 301.
- ³¹⁵ TSZ 49.
- ³¹⁶ TSZ 5.
- ³¹⁷ Georges Izambard-nak írtott 1870. augusztus 25.-i levél. In: Arthur Rimbaud: *Napfény és hús*. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 295.
- ³¹⁸ Idézi: Safranski, Rüdiger: *Nietzsche. Szellemi életrajz*. Györffy Miklós ford. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002. 57.
- ³¹⁹ TSZ 149.

³²⁰ TSZ 17.

³²¹ A két szerző közötti kapcsolat lehetne akár Wagner is, hiszen Wagner operáját, a *Tannhäuser*t 1861 elején bemutatták Párizsban. A botrányos bemutató közéleti és esztétikai vihart kavart, amelyhez nem kisebb művész szólt hozzá, mint maga Baudelaire, aki *Richard Wagner és a „Tannhäuser” Párizsban* címmel 1861 áprilisában tanulmányt írt, amelyben kiállt a wagneri művészet nagysága mellett. (In: *Holmi*, 2001 március, 339-360.) Jellemző, hogy a Richard Wagnerről írt tanulmány Baudelaire utolsó jelentős elméleti műve. Azonban Rimbaud esetében – aki egyébként Baudelaire költészetének csodálója volt – nem fedezhető fel Wagner művészetének vagy művészetelméletének számottevő hatása.

³²² Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások I.*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980, 105.

³²³ Két levélről van szó, amelyek közül az egyik volt tanárának, Georges Izambardnak íródott igen polemikus hangvételben. A másik levél, amely költőtársának, Demeny-nek írott levél jóval kifejtettebb. Nem csak a levelek teoretikus tartalmának, hanem a bennük lévő költeményeknek is van jelentőségük – ezek a romantikus, illetve parnasszista költészet paródiáját, ironikus kiforgatását képviselik.

³²⁴ Paul Demeynek írt levél, 1871. május 15., In: Arthur Rimbaud: *Napfény és hús*. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 303.

³²⁵ Philippe Lacoue-Labarthe: *Történelem és mimézis*. In: *Athenaeum*, 1992/3., 256.

³²⁶ THK 98.

³²⁷ IFG 206.

³²⁸ IFG 235.

³²⁹ Paul Demeynek írt levél, 1871. május 15., In: Arthur Rimbaud: *Napfény és hús*. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 303.

³³⁰ Somlyó György fordítása, in: Arthur Rimbaud: *Napfény és hús*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 301.

³³¹ THK 48-49.

³³² Paul Demeynek írt levél, 1871. május 15., In: Arthur Rimbaud: *Napfény és hús*. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 303.

³³³ Georges Izambard-nak írt levél, 1871. május 13., In: Arthur Rimbaud: *Napfény és hús*. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 301.

³³⁴ A *Vallomások* elején olvasható.

³³⁵ A líra szubjektív műfajként való felfogásának klasszikus megfogalmazása található Hegel esztétikájában. In: G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások I.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980, 320.

³³⁶ TSZ 53.

³³⁷ TSZ 50-51.

³³⁸ TSZ 49.

³³⁹ Paul Demenynek írt levél, 1871. május 15., In: Arthur Rimbaud: *Napfény és hús.* Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 304.

³⁴⁰ TSZ 66.

³⁴¹ Arthur Rimbaud: *Napfény és hús.* Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 174.

³⁴² Arthur Rimbaud: *Napfény és hús.* Budapest, Kozmosz Könyvek, 1989, 303.

³⁴³ I. m. 304.

³⁴⁴ U. o.

³⁴⁵ TSZ 50.

³⁴⁶ I. m. 305.

³⁴⁷ I. m. 303.

³⁴⁸ I. m. 305.

³⁴⁹ Peter Szondi: *Versuch über das Tragische.* In: *Schriften I.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978., 157.

³⁵⁰ Martin Heidegger: *Nietzsche I.*, Gesamtausgabe, 43. Bd. 1985, 95. Heidegger itt fejti ki koncepcióját az esztétika történetének „hat alaptényéről”. Plátón és Arisztotelész korára teszi az esztétika alapfogalmainak mértékadó megszilárdulását, melyek máig meghatározzák esztétikai gondolkodásunkat.

³⁵¹ Ezt az álláspontot képviseli Lacoue-Labarthe *La césure du spéculatif* című írásában. (Ez az írás utószó a Hölderlin: *L' Antigone de Sophocle* c. könyvhöz, Éd. Christian Bourgois, Paris 1978, 187.-223. Magyarul: *Enigma*, 1995/4. – 1996/1. 83.-105.

³⁵² Friedrich Nietzsche: *A filozófia a görögök tragikus korszakában.* In: IFG 97.

³⁵³ Deleuze felvetése jó nyomon jár, amennyiben Hegellel állítja szembe Nietzsche-t, azonban véleményem szerint a pusztá szembeállítás nem mutatja meg a mélyebb összefüggéseket. Hegel is mélyen foglalkozik a werden jelentőségével, amint a hérakleitoszi ellentmondással is. Nietzsche és Hegel összehasonlítása azonban nem működne Schelling és Hölderlin bevonása nélkül. Igaz viszont, hogy Deleuze-t Nietzsche és Hegel itt elsősorban mint filozófus-típusok érdeklik.

³⁵⁴ Hérakleitosz 53. töredéke [B 52.]: Idő gyermek, aki játszik ostáblát: gyermekkirályé az uralom. (Kerényi Károly ford.)

³⁵⁵ TSZ 31.

³⁵⁶ Gondoljunk a görög μίμησις kifejezés gazdag jelentéstartományára. Nietzsche mimézis-felfogását, amint az a későbbiekből is kiderül, a platóni és arisztotelészi esztétikában jelenlévő mimézis-problematikával érzem rokonnak.

³⁵⁷ NMIH 4.

³⁵⁸ Sigmund Freud: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. Gesammelte Werke, XII. Freud arról ír, hogy a történelemben az ember nárcizmusát három alapvető sérelem érte: „Elsőként Kopernikusz alázza meg az embert kiábrándítván narcisztikus illúziójából, hogy az emberiség lakóhelye a világegyetem nyugvó középpontja. A kozmológiai megaláztatást követte a biológiai, midőn Darwin véget vetett az emberek hitének, hogy áthidalhatatlan szakadék választja el őket a többi élőlénytől. Harmadikként jött a pszichológiai megaláztatás: az ember, aki már tudta, hogy nem, ura a világegyetemennek, sem az élőknek, felfedezte, hogy saját pszichéjének sem ura és parancsolója.” Ez utóbbi esemény magához Freudhoz köthető. A kopernikuszi fordulatról hasonló értelemben ír Nietzsche *A morál geneológiájához* című mű harmadik értekezésének 25. Pontjában: „Kopernikusz óta az ember, úgy tűnik tévútra tért, – immár egyre gyorsabban távolodik a középpontból – hová is? a Semmibe? a »tulajdon semmijének átható érzésébe«?”

³⁵⁹ Jellemző módon fontos szerepe van a rovar-hasonlatnak ebben a szövegben: szerepel benne szúnyog, méh, pók, pillangó. A rovar itt egyszerre utal a rovarhársadalomban az egyén jelentéktelenségre, villanásnyi életére, ugyanakkor a közösség nagyfokú szerveztségére.

³⁶⁰ NMIH 13.

³⁶¹ Ez utóbbit Nietzsche *a pók hálójához* hasonlítja, melyet a pók önmagából ereszt ki, hogy geometrikus mintáiba fogja bele világát, ám amint megalkotja, meg is felejtkezik arról, hogy saját alkotásáról van szó. A pók tehát csodálatos rendet fejleszt ki maga körül, amelynek középpontjában ő áll, mintegy „ő tartja kezében a szálakat”, ám ez a rend mégis félelmetes.

³⁶² TSZ 71.

³⁶³ TSZ 71.

³⁶⁴ ZA 16.

³⁶⁵ ZA 387.

³⁶⁶ ZA 107.

³⁶⁷ VT 222.

³⁶⁸ EH 47.

³⁶⁹ EH 48.

³⁷⁰ IFG 60.

³⁷¹ IFG 62-63.

³⁷² IFG 63.

³⁷³ THK 98.

³⁷⁴ THK 32.

³⁷⁵ THK 31.

³⁷⁶ THK 95.

³⁷⁷ PL 465.

³⁷⁸ TSZ 188.

³⁷⁹ PL 497.

³⁸⁰ PL 499.

³⁸¹ PL 427.

³⁸² PL 496.

³⁸³ PL 387.

³⁸⁴ PL 388.

³⁸⁵ PL 389.

³⁸⁶ SN 30-32. Romhányi Török Gábor fordítását módosítottam.

³⁸⁷ IFG 96.

³⁸⁸ IFG 95.

³⁸⁹ PL 273.

³⁹⁰ PL 431.

³⁹¹ PL 380.

³⁹² PL 381.

³⁹³ KSA 7. 5 [94], 118.

³⁹⁴ PL 415., „Das Wahrheitspathos führt zum Untergang. (Da liegt das »Große«.) Vor allem zum Untergang der Kultur.“ In: KSA 7. 19 [180], 475.

³⁹⁵ PL 493-494.

³⁹⁶ Erről: Babette Babich: *Between Hölderlin and Heidegger: Nietzsche's transfiguration of Philosophy*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 29. Berlin, New York 2000, 271-274.

³⁹⁷ KSA 11. 26 [405].

³⁹⁸ KSA 11. 34 [95].

³⁹⁹ A Hölderlin *Hüpreionja* és Nietzsche *Zarathustrája* közötti kapcsolatról: Martin, Nicholas: *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*. Oxford, 1996., Bertallot, Hans Werner: *Hölderlin-Nietzsche. Untersuchungen zum hymnischen Stil in Prosa und Vers*. Nendeln/Liechtenstein, 1967. A *Zarathustra* és Hölderlin *Empedoklésze* közötti kapcsolatról: Vivarelli, Vivette: *Empedokles und Zarathustra: Verschwendeter Reichtum und Vollust am Untergang*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 18. Berlin, New York, 1989, 509-536., Söring, Jürgen: *Incipit Zarathustra – Vom Abgrund der Zukunft*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 8. Berlin, New York, 1979, 334-361.

⁴⁰⁰ A 13. töredéksoporról, a Z I. 4-es jegyzetfüzetről van szó. Erről: Vivarelli, Vivette: *Empedokles und Zarathustra: Verschwendeter Reichtum und Vollust am Untergang*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 18. Berlin, New York, 1989, 514.

⁴⁰¹ KSA 10. 13[1].

⁴⁰² Nietzsche Empedoklész-töredékeiben: KSA 7. 9 [4], 270., az itteni feljegyzésekben: KSA 13. [1], 439.

⁴⁰³ Nietzsche Empedoklész-töredékeiben: KSA 7. 5 [116].

⁴⁰⁴ Nietzsche Empedoklész-töredékeiben: KSA 7. 8 [86], itt: KSA 10. 13 [1], 443. és KSA 10. 13 [2], 377-378.

⁴⁰⁵ Nietzsche-Empedoklész töredékeiben: KSA 7. 8 [32], 234., itt: KSA 10. 13 [4], 454.

⁴⁰⁶ *Régi és új táblákról*. ZA 253.

⁴⁰⁷ KSA 10. 13 [1], 436-437.

⁴⁰⁸ ZA 103.

⁴⁰⁹ Lásd: Kocsiszky Éva: *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*. Budapest, Századvég-Gond Kiadó, 1994., 149-153. Az első fennmaradt fordításrészlet, az *Oidipusz Kolonoszban* egyik kardalrészletének fordítása 1796-ra datálható, az *Empedoklész halála* első tervezete 1797-es. Azonban míg az *Empedoklész*-drámatöredékek utolsó részét 1799-re datálják, addig Hölderlin a Szophoklész-drámák fordításának javításával még 1803-ban is foglalkozott, mikor már elvetette saját drámájának megvalósítását.

⁴¹⁰ Tandori Dezső ford. In: *Enigma*, 1995/4.-1996/1., 30.

⁴¹¹ Beda Allemann: *Empedoklész és a halál*. Fürjes Gabriella ford. In: *Enigma*, 1995/4.-1996/1., 120.

⁴¹² Wolfgang Schadewaldt: *Hölderlin Empedoklésze*. Fürjes Gabriella ford. In: *Enigma*, 1995/4.-1996/1. 114.

⁴¹³ Friedrich Hölderlin: *Az Empedoklész oka*. Tandori Dezső ford. In: *Enigma*, 1995/4.-1996/1., 59. Tandori Dezső fordítását néhol átdolgoztam, hogy jobban érthető legyen a szöveg elméleti tartalma.

⁴¹⁴ U. o.

⁴¹⁵ I. m. 60.

⁴¹⁶ „Für Hölderlin ist dieses Wort [Innigkeit] das metaphysische Grundwort und daher ganz fern aller romantischen Sentimentalität...” Martin Heidegger: Gesamtausgabe 39., Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1980, 249.

⁴¹⁷ Martin Heidegger: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*. Szabó Csaba ford. Debrecen, Latin Betűk, 1998, 208.

⁴¹⁸ Friedrich Hölderlin: *Az Empedoklész oka*. Tandori Dezső ford. In: *Enigma*, 1995/4.-1996/1., 63.

⁴¹⁹ I. m. 59.

⁴²⁰ I. m. 62.

⁴²¹ I. m. 61.

⁴²² I. m. 61.

⁴²³ I. m. 62.

⁴²⁴ U. o.

⁴²⁵ I. m. 57.

⁴²⁶ I. m. 58. Tandori Dezső fordítását módosítottam. „...aber wie dieses Bild der Innigkeit überall seinen letzten Grund in eben dem Grade verleugnet und verleugnen muss, wie es überall mehr dem Symbol sich nähern muss, je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher es dem nefas der Innigkeit ist, je strenger und älter das Bild den Menschen und sein Empfundenes Element unterscheiden muss, um die Empfindung in ihrer Grenze festzuhalten, umso weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen, es muss sie sowohl der Form als dem Stoffe nach verleugnen, der Stoff muss ein kühneres, fremderes Gleichnis und Beispiel von ihr sein, die Form muss mehr den Charakter der Entgegensetzung und Trennung tragen.”

⁴²⁷ U. o.

⁴²⁸ In: Kocziszy, Éva: *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*. Budapest, Századvég-Gond Kiadó, 1994, 164.

⁴²⁹ SN 30.

⁴³⁰ SN 32.

⁴³¹ ZA 261.

⁴³² SN 32., „verklärten Physis”.

⁴³³ THK 98.

⁴³⁴ IFG 63.

⁴³⁵ PL 273.

⁴³⁶ Tábor Bélát idézi: Surányi László: *Megszólít vagy elvárászol?*, Budapest, Typotex Kiadó, 2008, 146.

⁴³⁷ Ezt Jan Patočka történelemfelfogásának segítségével lehetne itt röviden megvilágítani. Patočka az *Eretnek esszék a történelem filozófiájáról* című művének alaptézise, hogy *történelem* csak a „nyugathoz” tartozik, és a görögséggel jött létre. A történelem születésének pillanatát a görögségnek a korai magaskultúrák mitikus világától való elszakadásában jelöli meg. A *Van-e a történelemnek értelme* című fejezetben így ír a történelemelőtti kor és a történelem viszonyáról: „A történelemelőtti emberiségtől a történelem abban különbözik, hogy az utóbbiban *megrendült az elfogadott értelem*. (...) A történelemelőtti kor embere behúzódik az univerzum békéjébe és a maga szerénységébe... (...) A létezőnek nincs egyetlen olyan specifikusan emberi tájéka sem, mellyel kizárólag és saját felelősségére az ember rendelkezhetne; legkevésbé ilyen az emberek birodalma. Így ott, ahol az emberek megkísérlik, hogy ilyen teret a maguk számára kialakítsanak, erejét vesztí az elfogadott értelemnek a korábbi embert jellemző szerénysége. Azzal, hogy vállalja a felelősséget önmagáért és másokért, az értelem kérdését eleve másként, újszerű módon veti fel.” (In: Jan Patočka: *Mi a cseh?*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1996, 302.) Patočka itt a görög (elsősorban az athéni) *polis*zról beszél, ez az a tér, ahol az ember már felelősséget vállal önmagáért és másokért. Hannah Arendt-et követő történelemfilozófiájában szorosan összekapcsolja a „politika” és filozófia, a polis, mint emberek közötti közösségi tér (a *nyilvánosság* tere szemben a háztartás privát szférájával) és a filozófia, mint problematikus, *kérdező* értelem kialakulását. A filozófia megjelenése ezért szorosan összefügg a görög kultúra fejlődésével: „Ezzel függ össze az a kifejezett csodálkozás a létező egésze, az univerzum létének csodája felett, amelyben a régi bölcselek a filozófia létezését és voltaképpeni pátoaszát látták. Azokat, akik nem maradnak meg a passzívan elfogadott értelem szerénységében, nem elégítheti ki a benne kiszabott feladat sem. Ennek lényegi velejárója a léthez és az értelemhez való viszonyulás új lehetősége, mely nem a kész, eleve elfogadott válaszban, hanem a kérdésben van, és ez a kérdés maga a filozófia. A kérdés feltételezi a rejtély, a problematikum tapasztalatát, melyet a történelem előtti emberiség inkább *megkerül*, s helyette a – bármennyire mély igazsággal terhes – mítoszba menekül...” (U. o.) A filozófia így kérdő értelem, ahogyan Patočka mondja „az értelemhez való viszonyulás új lehetősége (...) nem a kész, eleve elfogadott válaszban, hanem a kérdésben van,

és ez a kérdés maga a filozófia” [Saját kiemelésem]. A filozófia és „politika” terének megnyílásával létrejött történelmi létezésben azonban megszületik egy olyan veszély, folyton jelenlévő kockázat, amely a történelemelőtti kortól még idegen. Kockázatosabb a filozófia által meghatározott kor, mint a mitikus „mert a cselekvés egyúttal kezdeményezés is, amelyet abban a pillanatban, amikor kifejezetten megragadta, máris feladni kénytelen – különböző nézetek határtalan küzdőterére jutva, ahol az eredeti szándékok előre nem sejthető és nem látható formát öltenek. Kockázatosabb, mert mind az egyéni, mind a társadalmi életet az értelem változásának szférájába vonja, ahol egész szerkezete – azaz értelme – átalakul. De éppen ezt jelenti a történelem.” I. m. 303.

⁴³⁸ Lacoue-Labarthe kifejezése Hölderlinnel kapcsolatban: Lacoue-Labarthe, Philippe: *A spekulatív cezúrája*. Szoboszlai Margit ford. In: *Enigma*, 1995/4.-1996/1., 83-105.

⁴³⁹ Hajnal Gábor ford. *Hölderlin. Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 358.

⁴⁴⁰ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1970. 46-47.

⁴⁴¹ Hajnal Gábor ford. *Hölderlin. Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 418.

⁴⁴² Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1970, 98.

⁴⁴³ „Heute lernte ich zufällig, was 'Zarathustra' bedeutet: nämlich 'Gold-Stern'. Dieser Zufall machte ich glücklich. Man könnte meinen, die ganze Conception meines Büchleins habe in dieser Etimologie ihre Wurzel: aber ich wußte bis heute nichts davon. –” 1883 április 23.-án Heinrich Köselitznek írt levél, KGB III. Abt., I. Bd., 336.

⁴⁴⁴ ZA 15.

⁴⁴⁵ ZA 386.

⁴⁴⁶ Hajnal Gábor ford. *Hölderlin. Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 400-401.

⁴⁴⁷ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1970, 108-109.

⁴⁴⁸ ZA 241.

⁴⁴⁹ ZA 259.

⁴⁵⁰ ZA 249., a gondolat első felbukkanása: ZA 108.

⁴⁵¹ ZA 75. A továbbiakban ennek a fejezetnek a gondolatmenetét követem.

⁴⁵² Erről lásd: Kocziszky, Éva: *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*. Budapest, Századvég-Gond Kiadó, 1994. 25-56.

- ⁴⁵³ Hajnal Gábor ford. *Hölderlin. Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 426.
- ⁴⁵⁴ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1970, 133.
- ⁴⁵⁵ ZA 389.
- ⁴⁵⁶ „...ganz Wille zur Mittag. Schluß: *Dihyrambisches Zerbrechen seines Herzens*” In: KSA 11. 31 [17], 365.
- ⁴⁵⁷ Például Pausanias azt mondja Empedoklészről: „Du bist verwandelt und Dein Auge glänzt / Wie eines Siegenden...”
- ⁴⁵⁸ Ugyanez a motívum visszatér a *Letzter Wille* című költeményben is: „So sterben, / wie ich ihn einst sterben sah: / siegend, *vernichtend...*”, Hajnal Gábor fordításában: „Meghalni úgy, / mint egykor meghalni láttam őt: / győztesen, mindent kiírva.”
- ⁴⁵⁹ KSA 10. 13[1], 424.
- ⁴⁶⁰ KSA 10. 13[1], 442.
- ⁴⁶¹ KSA 10. 1 [88], 32.
- ⁴⁶² KSA 10. 3[1], 60.
- ⁴⁶³ TSZ 87.
- ⁴⁶⁴ Hajnal Gábor ford. *Hölderlin. Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 400.
- ⁴⁶⁵ ZA 382.
- ⁴⁶⁶ Idézi: Vivarelli, Vivette: *Empedokles und Zarathustra: Verschwendeter Reichtum und Vollust am Untergang*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 18. Berlin, New York, 1989, 524.
- ⁴⁶⁷ KSA 10 13 [1], 440. és a Zarathustrában: ZA 106.
- ⁴⁶⁸ Malwida von Magdeburghoz írott levél, 1883 febr. 21.-én, KGB, III. Abt. 1. Bd. 335.
- ⁴⁶⁹ ZA 383.
- ⁴⁷⁰ „A Zarathustra 3. tartalma *isteni* szenvedés.” ZA 517.
- ⁴⁷¹ Hajnal Gábor ford. *Hölderlin. Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 437.
- ⁴⁷² ZA 233-236.
- ⁴⁷³ ZA 234.

⁴⁷⁴ Hajnal Gábor ford. *Hölderlin. Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 437-438.

⁴⁷⁵ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Hidas Zoltán ford. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2004, 187.

⁴⁷⁶ THK 30.

⁴⁷⁷ ZA 173.

⁴⁷⁸ ZA 278-279.

⁴⁷⁹ Hajnal Gábor ford. *Hölderlin. Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 435.

⁴⁸⁰ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1970, 141.

⁴⁸¹ Egy hölderlini gondolatot jegyzett fel Bettina von Arnim, amit Sinclairtól hallott: „Egyszer azt mondta Hölderlin, hogy minden ritmus. Az ember egész sorsa nem más, mint egyetlen égi ritmus, amiképpen minden műalkotás is csak egyetlen ritmus...” In: Kocziszky, Éva: *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*. Budapest, Századvég-Gond Kiadó, 1994., 164. Lehet, hogy a feljegyzésben megfogalmazott gondolat nem pontosan így hangzott el, de megfelel a harmadik *Empedoklész*-drámatörredék és Hölderlin számos költeménye gondolatvilágának.

⁴⁸² A tizenegyedik könyv VI. illetve XVI.-XVIII. Fejezetében. Ágoston a lélek irányultságaiban, az emlékezésben, a figyelemben és a várakozásban találja meg az idő folyamatosságát, egységét biztosító tényezőt: „Valami jól ismert költemény elmondására készülök. Mielőtt kezdem, várakozásom az egészre ráirányul. Kezds után pedig, amit belőle már a múltba szalasztottam, ott lapul meg az emlékezetemben. Így eme cselekvésem élete megoszlik. Mégpedig emlékezésre, amennyiben már elmondtam valamit, és várakozásra, amennyiben majd mondok még valamit. Figyelmem azonban jelenvaló. Rajta keresztül, ami jövődő volt, átömlik abba, ami immár elmúlt. Minél tovább hűdódik cselekvésem, a várakozás annál inkább csökken, az emlékezés pedig gyarapodik, míg végül a várakozás elfogy, mert bevégzett cselekvésem már teljesen az emlékeztbe ömlik.” Augustinus: *Vallomások*. Városi István ford. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982, 377. Ágoston azonban mindenezt nem pusztán pszichológiai megfigyelésnek tartja, hanem metafizikai következtetéseket von le belőle: „És ami történik az egész költeményben, történik egyes részeiben, sőt egyes szótagjaiban is. És ez történik az esetleges hosszabb cselekvésben, melynek ez a költemény talán csak részecskéje. Ez történik emberi nemünk teljes életében is, melynek megannyi része egy-egy emberi élet.”

⁴⁸³ ZA 266.

⁴⁸⁴ ZA 27.

⁴⁸⁵ TSZ 137.

⁴⁸⁶ EH 91.

⁴⁸⁷ EH 91.

⁴⁸⁸ Ez annak ellenére így van, hogy Nietzsche kísérletet tesz a gondolat diszkurzív, sőt kozmológiai megfogalmazására is. Erről lásd: Tatár György: *Az öröklét gyűrnője*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1989, 128-132.

⁴⁸⁹ ZA 265.

⁴⁹⁰ Hajnal Gábor ford. *Hölderlin. Versek – Levelek – Hüperion – Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon, 1961, 321.

⁴⁹¹ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1970, 16.

⁴⁹² Ezért is értelmezhetők a művet misztériumdrámaként. Pl.: Manfred Schradi: *Gott-Mensch-Problem und Christus-Darstellung im deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts*. Diss. Freiburg im Breisgau, 1953.

⁴⁹³ Figyelemreméltó, amit a *Az Empedoklész oka* végén erről ír: „Ellenfele, természeti adottságaira nagy, akár Empedoklész, a kor problémáit más, negatívabb módon próbálja megoldani. Mert hősnek született ő, nem hajlana rá, hogy a végleteket egyesítse, inkább fékezne őket, és kölcsönhatásukat valami maradandóhoz, szilárdhoz kötné, amely közéjük kerül, és mindegyiket határai közé szorítja vissza, ahogy mindegyiket magáévá hasonítja. Erénye az értelem, istennője a szükségszerűség. Ő maga a sors...” Azonban e sorokban is inkább az Empedoklész sorsát tükröző, feloldó törekvésének ellenszegülő tendenciáról van szó, nem önálló drámai alakról.

⁴⁹⁴ Például az *Emberi tiltóntúl emberi* nagyszerű *Előljáró beszéde* írja le ezt a folyamatot: ETE 93-94.

⁴⁹⁵ TJR 270.

⁴⁹⁶ ZA 17.

⁴⁹⁷ ZA 130-131.

⁴⁹⁸ ZA 224.

⁴⁹⁹ Itt eszünkbe juthat Oidipusz sorsa is az idegenben, az *Oidipusz Kolónoszban* című drámában.

⁵⁰⁰ Ez rokon az antik hősosz sorsával, ahogyan Franz Rosenzweig világítja meg azt a *Der Stern der Erlösung* című művében. In: Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988, 83-87.

⁵⁰¹ VT 294. Romhányi Török Gábor fordítását néhány ponton módosítottam.

⁵⁰² THK 32.

⁵⁰³ THK 31.

⁵⁰⁴ THK 33.

⁵⁰⁵ PL 410.

⁵⁰⁶ PL 411. A töredék teljes szövege: „Den letzten Philosophen nenne ich mich, denn ich bin des letzte Mensch. Niemand redet mit mir als ich selbst, und meine Stimme kommt wie die eines Sterbenden zu mir. Mit dir, geliebte Stimme, mit dir, dem letzten Erinnerungshauch alles Menschenglücks, laß mich nur eine Stunde noch verkehren, durch dich täusche ich mir die Einsamkeit hinweg und lüge mich in die Vielheit und die Liebe hinein, denn mein Herz sträubt sich zu glauben, daß die Liebe todt sei, es erträgt den Schauer der einsamsten Einsamkeit nicht und zwingt mich zu reden, als ob ich Zwei wäre.

Höre ich dich noch, meine Stimme? Du flüsterst, indem du fluchst? Und doch sollte dein Fluch die Eingeweide dieser Welt zerbersten machen! Aber sie lebt noch und schaut mich nur noch glänzender und kälter mit ihren mitleidslosen Sternen an, sie lebt, so dumm und blind wie je vorher, und nur Eines stirbt — der Mensch. — Und doch! Ich höre dich noch, geliebte Stimme! Es stirbt noch Einer außer mir, dem letzten Menschen, in diesem Weltall: der letzte Seufzer, *dein* Seufzer, stirbt mit mir, das hingezogene Wehe! Wehe! geseufzt um mich, der Wehemenschen letzten, Oedipus.”

⁵⁰⁷ TSZ 79.

⁵⁰⁸ TSZ 81.

⁵⁰⁹ TSZ 83.

⁵¹⁰ TSZ 81-82.

⁵¹¹ PL 427.

⁵¹² PL 424. „Der Philosoph sucht nicht die Wahrheit, sondern die Metamorphose der Welt in den Menschen: er ringt nach einem Verstehen der Welt mit Selbstbewußtsein. Er ringt nach einer *Assimilation*: er ist befriedigt, wenn er irgend etwas anthropomorphisch zurechtgelegt hat. Wie der Astrolog die Welt im Dienste der einzelnen Individuen ansieht, so der Philosoph die Welt als Mensch. Der *Mensch* als Maaß der Dinge ist ebenfalls der Gedanke der Wissenschaft. Jedes Naturgesetz ist zuletzt eine Summe von anthropomorphischen Relationen.” In: KSA 7. 19 [237], 494.

⁵¹³ PL 393.

⁵¹⁴ PL 393.

⁵¹⁵ VT 138. „Die astrale Ordnung, in der wir leben, ist eine Ausnahme; diese Ordnung und die ziemliche Dauer, welche durch sie bedingt ist, hat wieder die Ausnahme der Ausnahmen ermöglicht: die Bildung des Organischen. Der Gesamt-Charakter der Welt ist dagegen in alle Ewigkeit Chaos, nicht im Sinne der fehlenden Nothwendigkeit, sondern der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit, und wie alle unsere ästhetischen Menschlichkeiten heissen. (...) Hüten wir uns, ihm Herzlosigkeit und Unvernunft oder deren Gegensätze nachzusagen: es ist weder vollkommen, noch schön, noch edel, und will Nichts von alledem werden, es strebt durchaus nicht darnach, den

Menschen nachzuahmen! Es wird durchaus durch keines unserer ästhetischen und moralischen Urtheile getroffen! (...) Hüten wir uns, zu sagen, dass es Gesetze in der Natur gebe. Es giebt nur Nothwendigkeiten: da ist Keiner, der befiehlt, Keiner, der gehorcht, Keiner, der übertritt. Wenn ihr wisst, dass es keine Zwecke giebt, so wisst ihr auch, dass es keinen Zufall giebt: denn nur neben einer Welt von Zwecken hat das Wort „Zufall“ einen Sinn. (...) Wann werden uns alle diese Schatten Gottes nicht mehr verdunkeln? Wann werden wir die Natur ganz entgöttlicht haben! Wann werden wir anfangen dürfen, uns Menschen mit der reinen, neu gefundenen, neu erlösten Natur zu *vernünftlichen!*”

⁵¹⁶ Lásd a 346. *Kérdőjelünk* című aforizmát.

⁵¹⁷ KSA 9. 577. Idézi: Tatár György: *Az öröklét gyűrűje*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1989. 54.

⁵¹⁸ TSZ 188.

⁵¹⁹ Ludwig Feuerbach ateizmusára gondolok, amit klasszikus formában *A kereszténység lényege* című művében fogalmazott meg: „Az abszolút lény, az ember istene – az ember saját lényege.” In: Ludwig Feuerbach: *A kereszténység lényege*. Timár Ilona ford. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983., 41. Úgy vélem „Az ember [voltaképpen az emberi nem] az embernek istene” mondatban megfogalmazott ateizmus pontosan az, ami a nihilizmus történelmi valóságával szembeállított Nietzsche számára elégtelenné vált. A vallás- és mítoszalkotó erő kimerülésével nem az emberiség vallás általi elidegenedésének felszámolása történik meg, hanem a teremteni képtelen „utolsó ember” térnyerése fenyegét.

⁵²⁰ TJR 62.

⁵²¹ VT 217. *A szemlélődő emberek örülete*: „Wir, die Denkend-Empfindenden, sind es, die wirklich und immerfort Etwas *machen*, das noch nicht da ist: die ganze ewig wachsende Welt von Schätzungen, Farben, Gewichten, Perspectives, Stufenleitern, Bejahungen und Verneinungen. Diese von uns erfundene Dichtung wird fortwährend von den sogenannten practischen Menschen (unsern Schauspielern wie gesagt) eingelernt, eingeübt, in Fleisch und Wirklichkeit, ja Alltäglichkeit übersetzt. Was nur *Werth* hat in der jetzigen Welt, das hat ihn nicht an sich, seiner Natur nach, – die Natur ist immer werthlos: – sondern dem hat man einen Werth einmal gegeben, geschenkt, und *wir* waren diese Gebenden und Schenkenden! Wir erst haben die Welt, *die den Menschen Etwas angeht*, geschaffen!”

⁵²² Deleuze, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*. Moldvay Tamás ford., Budapest, Gond Alapítvány Kiadó és Holnap kiadó, 1999, 14.

⁵²³ U. o.

⁵²⁴ ÚF 127. „Diese ganze Welt, die uns wirklich etwas angeht, in der unsere Bedürfnisse Begierden Freuden Hoffnungen Farben Linien Phantasien Gebete und Flüche wurzeln — diese ganze Welt haben wir *Menschen geschaffen* — und haben es *vergessen*, so daß wir nachträglich noch einen eigenen

Schöpfer für alles das erdachten, oder uns mit dem Probleme des Woher? zerquälten. Wie die Sprache das Urgedicht eines Volkes ist, so ist die ganze anschauliche empfundene Welt die Urdichtung der Menschheit, und schon die Thiere haben hier angefangen zu dichten. **Das erben** wir alles auf einmal, wie als ob es die Realität selber sei.”

⁵²⁵ ÚF 128. „Diese ganze Welt, die wir geschaffen haben, oh wie haben wir sie *geliebt*! Alles was Dichter empfinden gegen ihr Werk, ist nichts gegen die zahllosen Ausströmungen des Glücks, welche die Menschen in unvordenklichen Zeiten empfunden haben, als sie die *Natur erfanden*.“

⁵²⁶ IFG 243.

⁵²⁷ ZA 106.

⁵²⁸ TSZ 81.

⁵²⁹ VT 216. Módosítottam Romhányi Török Gábor fordítását. „Ja! — darf man fragen — würde denn der Mensch überhaupt ohne jene religiöse Schule und Vorgeschichte es gelernt haben, nach *sich* Hunger und Durst zu spüren und aus *sich* Sattheit und Fülle zu nehmen? Musste Prometheus erst *wähnen*, das Licht *gestohlen* zu haben und dafür büßen, — um endlich zu entdecken, dass er das Licht geschaffen habe, *indem er nach dem Lichte beehrte*, und dass nicht nur der Mensch, sondern auch der *Gott* das Werk *seiner* Hände und Thon in seinen Händen gewesen sei? Alles nur Bilder des Bildners? — ebenso wie der Wahn, der Diebstahl, der Kaukasus, der Geier und die ganze tragische Prometheia aller Erkennenden?“

⁵³⁰ *Sils Maria*. Lator László fordítása: „Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf nichts, / jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts / geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel / ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel. / Da plötzlich, Freundin, wurde Eins zu Zwei – und Zarathustra ging an mir vorbei...“

⁵³¹ TSZ 73.

⁵³² VT 9.

⁵³³ VT 7.

⁵³⁴ Biczó Gábor: *A tragédia délelőtte – az ifjú Nietzsche filozófiai perspektivizmusa*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000, 14.

⁵³⁵ MG 47.

⁵³⁶ EH 28.

⁵³⁷ THK 29.

⁵³⁸ THK 30.

⁵³⁹ IFG 91.

⁵⁴⁰ Kerényi Károly fordítása, In: *Görög gondolkodók I.*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1992.

⁵⁴¹ ZA 33.

⁵⁴² Nietzsche tragédiáról beszél és nem Trauerspiel-ről, s ez egyértelmű utalás a görög tragédiára. Ha úgy tetszik, Nietzsche azt is mondja, hogy ő támasztja fel a görög tragédiát és nem Wagner zenedrámája, ahogyan azt még *A tragédia születése* hirdeti.

⁵⁴³ KSA 13. 16 [40], 500.

⁵⁴⁴ TSZ 127.

⁵⁴⁵ KSA 13. 16 [40], 500.

⁵⁴⁶ „die Kunst mehr werth ist als die „Wahrheit“. In: KSA 13. 14 [21], 227.

⁵⁴⁷ KSA 7. 7 [156].

⁵⁴⁸ Lásd pl.: Heidegger, Martin: *Nietzsche mondása: „Isten halott”*. Czeglédi András ford. In: Heidegger, Martin: *Rejtektutak*. Budapest, Osiris Kiadó, 2006., 190.

⁵⁴⁹ BA 29. Romhányi Török Gábor fordítását módosítottam.

⁵⁵⁰ TJR 11.

⁵⁵¹ KSA 13. 11 [411], 190.

⁵⁵² Derrida, Jacques: *Éperons. Nietzsche stílusa*. Sajó Sándor ford. In: *Athenaeum* I/3., 1992, 186.

⁵⁵³ TJR 9.

⁵⁵⁴ „Der Wille zum Schein, zur Illusion, zur Täuschung, zum Werden und Wechseln gilt hier als tiefer, ursprünglicher, „metaphysischer“ als der Wille zur Wahrheit, zur Wirklichkeit, zum Sein...” KSA 13. 14[24], 229.

⁵⁵⁵ Friedrich Nietzsche: *Az értékek átértékelése*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Holnap Kiadó, 1994, 154.

⁵⁵⁶ „Man muß selbst die Illusion wollen — darin liegt das Tragische.” In: KSA 7. 19 [35].

⁵⁵⁷ Heidegger, Martin: *Nietzsche I-II*. Stuttgart, Neske, 1961, 250.

⁵⁵⁸ Nancy, Jean-Luc: *Becsületességünk próbaköve (az erkölcsi értelemben vett igazságról Nietzsche-nél)*. Mezei György Iván ford. In: *Athenaeum* I/3 (1992), 22.

⁵⁵⁹ Dionüszosz mint filozófus motívumáról lásd pl: EH 7.

⁵⁶⁰ Gadamer, Hans Georg: *Zarathustra drámája*. Biczó Gábor ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 7-21.

⁵⁶¹ In: Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*. Erster Teil: Drittes Buch, 70. szakasz: *Die attische Tragödie*.

⁵⁶² ZA 174.

⁵⁶³ ZA 180.

⁵⁶⁴ ZA 262.

⁵⁶⁵ „Anfang der Vorrede

Der Goldmacher ist der einzige wahre *Wohlthäter* der Menschheit.

Daß man Werthe umwerthet, daß man aus Wenigem Viel, aus Geringem Gold macht: die einzige Art Wohlthäter der Menschheit

es sind die einzigen *Bereicherer*

die Anderen sind bloß *Wechsler*. Denken wir einen extremen Fall: daß es etwas am meisten Gehäßtes, Verurtheiltes gäbe — und daß gerade das in Gold verwandelt werde: Das ist mein Fall...” In: KSA 13. 16 [43], 501.

⁵⁶⁶ TSZ 36.

⁵⁶⁷ TSZ 45.

⁵⁶⁸ Lásd a *Túl jön és rosszon* 30. aforizmáját, in: TJR 31. Az ezoterikus-exoterikus problémájáról, Nietzsche-nél: Schmid, Holger: *Nietzsches Gedanke der tragischen Erkenntnis*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1984, 35-71.

⁵⁶⁹ ZA 157.

⁵⁷⁰ „A művész jelensége a lehető legátlátszóbb: innen pillanthatjuk meg a hatalom, a természet elemi ösztöneit, de a vallás és a morálét úgyszintén! (...) Az „isten gyerekeség” – paidón.” Friedrich Nietzsche: *Az értékek ártértékelése*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Holnap Kadó, 1994, 139.

⁵⁷¹ VT 9.

⁵⁷² *Ecce homo*, Szabó Lőrinc ford.

⁵⁷³ Salomé, Lou: *Visszaemlékezés*. Schleicher Dóra ford. In: *Ex Symposion* (Nietzsche különszám) III. 1994. 160.

Felhasznált irodalom

Friedrich Nietzsche művei

Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken (KGW). Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1971.

Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Briefwechsel (KGB). Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1971.

Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Berlin-New York, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH, 1988.

Friedrich Nietzsche művei magyar nyelven: a rövidítések jegyzéke

TSZ – Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. Kertész Imre ford. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986.

IFG – Friedrich Nietzsche: *Ifjúkori görög tárgyú írások*. Molnár Anna ford. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

NMIH – Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. Tatár Sándor ford. in: *Athenaeum*, 1992 I./3., 3-16.

RET – Friedrich Nietzsche: *Retorika*. Farkas Zsolt ford. In: *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997.

PL – Friedrich Nietzsche: *Platón és elődei*. Kurdi Imre és Molnár Anna ford. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2007.

THK – Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Tatár György ford. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.

SN – Friedrich Nietzsche: *Schopenhauer mint nevelő*. In: *A vándor és árnyéka*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Göncöl Kiadó, 1990.

ETE – Friedrich Nietzsche: *Emberi – túlságosan is emberi*. In: *A vándor és árnyéka*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Göncöl Kiadó, 1990.

VT – Friedrich Nietzsche: *Vidám tudomány*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Holnap Kiadó, 1997.

- ZA – Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra*. Kurdi Imre ford. Budapest, Osiris Könyvkiadó, 2004.
- ÚF – Friedrich Nietzsche: „*Az új felvilágosodás*”. Kurdi Imre ford. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- TJR – Friedrich Nietzsche: *Túl jón és rosszon*. Tatár György ford. Budapest, Ikon Kiadó, 1995.
- MG – Friedrich Nietzsche: *A morál geneológiájához*. Vásárhelyi Szabó László ford. Veszprém, Pannon Pantheon, 1998.
- BA – Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Holnap Kiadó, 2004.
- NKW – Friedrich Nietzsche: *Nietzsche kontra Wagner*. Romhányi Török Gábor ford. Budapest, Holnap Kiadó, 2004.
- EH – Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. Horváth Géza ford. Budapest, Göncöl Kiadó, 2003.

Szakirodalom

- Babich, Babette: *Nietzsche's Imperative as a Friend's Enconium: On Becoming the One You Are, Ethics, and Blessing*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 33. Berlin, New York 2003, 29-58.
- Babich, Babette: *Between Hölderlin and Heidegger: Nietzsche's transfiguration of Philosophy*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 29. Berlin, New York 2000, 267-301.
- Babich, Babette: *Heidegger's relation to Nietzsche's thinking: convivance, nihilism, and value*. In: *New Nietzsche-Studies*, Volume Three, Numbers 1-2. Winter 1999, 22-52.
- Babich, Babette: *Musik und Wort in der antiken Tragödie und La Gaya Scienza: Nietzsches „Fröhliche” Wissenschaft*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 36. Berlin, New York 2007, 230-257.
- Bacsó Béla: *Tragédia és jellem (A görög tragédiához és annak elméletéhez)*. In: *Jelenkor*, 2009 március, 315-326.
- Bacsó Béla: *Wille zur Wahrheit als Kunst der Interpretation*. In: *Jedes Wort ist ein Vorurteil. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*. Köln, M. Riedel Böhlau Verlag, 1999.
- Bataille, Georges: *Nietzsche és a tilalmak áthágása*. Somlyó György ford. In: *Athenaeum* I/3 (1992), 42-55.

- Benjamin, Walter: *A német szomorújáték eredete*. In: Walter Benjamin: *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980.
- Biczó Gábor: *A tragédia délelőtti – az ifjú Nietzsche filozófiai perspektivizmusa*. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.
- Blanchot, Maurice: *Nietzsche és a töredékes írás*. Ádám Anikó ford. In: *Athenaeum* I/3 (1992), 56-77.
- Calder, W. M.: *The Willamowitz-Nietzsche Struggle: New Documents and a Reappraisal*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 12. Berlin, New York 1982. 214-254.
- Camus, Albert: *Nietzsche és a nihilizmus*. In: Camus, Albert: *A lázadó ember*. Fázsy Anikó ford. Budapest, Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1992, 83-99.
- Cohen, Richard A.: *Rosenzweig versus Nietzsche*. In: *Elevations: The Height of the Good in Rosenzweig and Levinas*. Chicago, University of Chicago Press, 1994, 67-89.
- Colli, Giorgio: *Distanz und Pathos. Einleitungen zu Nietzsches Werken*. Frankfurt/Main, Europäische Verlagsanstalt, 1982.
- Colli, Giorgio: *Nach Nietzsche*. Frankfurt/Main, Europäische Verlagsanstalt, 1980.
- Cox, Christoph: *Nietzsche, Dionysus and the Ontology of Music*. In: *A Companion to Nietzsche*. Edited by Keith Ansell Pearson, Malden, USA, Oxford, England, Carlton, Australia, Blackwell Publishing, 2006, 495-515.
- Danto, Arthur C.: *Az Übermensch és az örök visszatérés*. Györfly Erzsébet ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 39-55.
- Decher, Friedrich: *Nietzsches Methaphysik in der „Geburt der Tragödie“ im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 14. Berlin, New York 1985. 110-125.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche és a filozófia*. Moldvay Tamás ford. Budapest, Gond Alapítvány Kiadó és Holnap kiadó, 1999.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche filozófiája*. Sutyák Tibor ford. In: *Vulgo*, II: évf., 1-2. szám, 2000, 424-434.
- De Man, Paul: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*. Nemes Péter ford. In: Paul de Man: *Olvasás és történelem*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 369-395.
- De Man, Paul: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Fogarasi György ford. Szeged, Ictus Kiadó, 1999.

Derrida, Jacques: *Éperons. Nietzsche stílusa*. Sajó Sándor ford. In: *Atheneum* 1/3., 1992, 172-214.

Figal, Günter: *Die ästhetisch begrenzte Vernunft. Zu Nietzsches Philosophie der Darstellung*. In: Figal, Günter: *Der Sinn des Verstehens. Beiträge zur hermeneutischen Philosophie*. Stuttgart, Ph. Reclam Verlag, 1996, 64-82.

Figal, Günter: *Nem görög ember és nem tragikus isten*. Szabó Csaba ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 138-147.

Figal, Günter: *Nietzsche. Eine Philosophische Einführung*. Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1999.

Figal, Günter: *Nietzsches Dionysos*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 37. Berlin, New York 2008, 51-62.

Fink, Eugen: *Nietzsches Philosophie*. Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1992.

Frank, Manfred: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1982.

Gadamer, Hans Georg: *Zarathustra drámája*. Biczó Gábor ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 7-21.

Gerhardt, Volker: *Friedrich Nietzsche, Rózsa Erzsébet ford.* Debrecen, Latin betűk, 1998.

Gerhardt, Volker: *Pathos und Distanz, Studien zur Philosophie Nietzsches*. Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 1988.

Gerhardt, Volker: *Von der ästhetischen Methaphysik zur Physiologie der Kunst. Nietzsche-Studien*, Bd. 13. Berlin, New York 1984, 374-393.

Goicoechea, David: *Szeretet és boldogság a Zarathustrában*. Kis Gábor ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 231-242.

Haar, Michel: *Nietzsche und die Sprache*. In: *Jedes Wort ist ein Vorurteil. Philologie und Philosophie in Nietzsches Denken*. Köln, M. Riedel Böhlau Verlag, 1999.

Heidegger, Martin: *Kicsoda Nietzsche Zarathustrája?* Szabó Csaba ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 21-39.

Heidegger, Martin: *Nietzsche I-II*. Stuttgart, Neske, 1961 (illetve: Gesamtausgabe, 43. bd., 1985.)

Heidegger, Martin: *Nietzsche mondása: „Isten halott”*. Czeglédi András ford. In: Heidegger, Martin: *Rejtekek*. Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 183-233.

- Heller Ágnes: *Mit számít, kinek beszél.* In: *Gond* 23-24., 2000, 158-172.
- Heller, Ágnes: *Nietzsche és Parsifal.* Módos Magdolna ford. Budapest, Századvég-Gond Kiadó, 1994.
- Hemelsoet, Koenraad, Biebuyck, Benjamin, Praet, Danny: *„Jene durchaus verschleierte apollinische Mysterienordnung“.* In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 35. Berlin, New York 2006. 1-28.
- Hévizi, Ottó: *Az alküonikus hang.* In: *Athenaeum* I/3 (1992), 273-298.
- Hévizi Ottó: *Az örök visszatérés gondolata.* In: *Gond* 23-24., 2000, 75-138.
- Hölderlin-Handbuch: Leben - Werk – Wirkung.* Hrsg. Johann Kreuzer, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2002.
- Jaspers, Karl: *Történelem és jelenkor.* S. M. ford. In: *Ex Symposion* (Nietzsche különszám) III. (1994), 36-41.
- Kaufmann, Walter: *Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist.* Darmstadt, Wissenschaftl. Buchgesell., 1988.
- Kocziszký, Éva: *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél.* Budapest, Századvég-Gond Kiadó, 1994.
- Kofman, Sarah: *Bevezető az Ecce homo olvasásához.* Somlyó Bálint ford. In: *Athenaeum* I/3 (1992), 214-241.
- Kofman, Sarah: *Nietzsche and Metaphor.* Translated by Duncan Large, London, The Athlone Press, 1993.
- Kropfingier, Klaus: *Wagners Musikbegriff und Nietzsches 'Geist der Musik'.* In: *Nietzsche-Studien*. Bd. 14. Berlin, New York 1985. 1-12.
- Kulcsár-Szabó Zoltán: *A nyelv zenéje: fölösleg és hiány 'A tragédia születése'-ben.* In: *Iskolakultúra* 2005/11., 105-125.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *A spekulatív cezúrája.* Szoboszlai Margit ford. In: *Enigma*, 1995/4.-1996/1., 83-105.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Der Umweg.* In: *Nietzsche aus Frankreich.* hrsg. Werner Hamacher, Frankfurt-Berlin, 1982, 76-110.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Történelem és mimézis.* Betegh Gábor ford. In: *Athenaeum* I/3 (1992), 242-264.
- Lawler, James: *Rimbaud's theatre of the self.* Harvard University Press, 1992.

Lypp, Bernhard: *Dionysisch-Apollinisch: ein unhaltbarer Gegensatz: Nietzsches 'Physiologie' der Kunst als Version 'dionysischen' Philosophierens*. In: *Nietzsche-Studien*. Bd. 13. Berlin, New York 1984. 356-373.

Magnus, Bernd: *Overman. Attitűd vagy ideál?* Antal Éva ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 55-75.

Mekis Péter: *Nietzsche és Frege a szó uralmáról az emberi szellem felett*. In: *Világosság* 2003/11-12., 2003.

Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*. München, UTB Verlag, 1993.

Nancy, Jean-Luc: *Becsületességünk próbaköve (az erkölcsi értelemben vett igazságról Nietzsche-nél)*. Mezei György Iván ford. In: *Athenaeum* I/3 (1992), 20-41.

Naumann, Barbara: *Nietzsches Sprache „aus der Natur“*. *Nietzsche-Studien*, Bd. 14. Berlin, New York 1985. 126-163.

Nehemas, Alexander: *A Reason for Socrates' Face. Nietzsche on „The Problem of Socrates“*. In: Nehemas, Alexander: *Art of Living*. Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1999.

Nehemas, Alexander: *Nietzsche: Life as literature*. Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1985.

Nietzsche-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung. Hrsg. von Henning Ottmann, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2000.

Pór Péter: *Egy filozófus-költő üzenete: Nietzsche és örökösei – Hoffmannsthal, Rilke és Apollinaire*. In: Pór Péter: *Létünk felirata*. Budapest, Balassi Kiadó, 2002, 99-116.

Pfotenhauer, Helmut: *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1985.

Pfotenhauer, Helmut: *Physiologie der Kunst als Kunst der Physiologie?* In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 13. Berlin, New York 1984. 399-411.

Reibnitz, Barbara von: *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“*. Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler Verlag, 1992.

Rethy, Robert: *The Tragic Affirmation of the Birth of Tragedy*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 17. Berlin, New York 1988. 1-44.

Rosenzweig, Franz: *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

Safranski, Rüdiger: *Nietzsche. Szellemi életrajz*. Györfi Miklós ford. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002.

Salomé, Lou: *Visszaemlékezés*. Schleicher Dóra ford. In: *Ex Symposion* (Nietzsche különszám) III. 1994., 156-160.

Schmid, Holger: „Éj van” *Nietzsche Velence című művének filozófiai helyéről*. Poprády Judit ford. In: *Athenaeum* I/3 (1992), 265-272.

Schmid, Holger: *Nietzsches Gedanke der tragischen Erkenntnis*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1984.

Schmid, Holger: *Über die Tragweite der Artisten-Metaphysik*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 13. Berlin, New York 1984. 437-442.

Schopenhauer, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*. Tandori Ágnes és Tandori Dezső ford. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

Shapiro, Gary: *Fesztivál, karnevál és paródia a Zarathustra negyedik könyvében*. Kis Gábor ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 172-190.

Silk, M. S. – Stern, J. P.: *Nietzsche on tragedy*. Cambridge University Press, 1981.

Sloterdijk, Peter: *A gondolkodó a színpadon. A Jó Hír megjavításáról. Nietzsche-tanulmányok*. Bendl Júlia és Kurdi Imre ford. Budapest, Helikon Kiadó, 2001.

Smitmans-Vajda, Barbara: *Dionysos Philosophosz*. Vajda Mihály ford. Budapest, Osiris Kiadó, Horror metaphysicae, 1999.

Smitmans-Vajda, Barbara: *Femina melancholia, femina vita*. Magyar István ford. In: *Gond* 23-24., 2000, 242-264.

Söring, Jürgen: *Incipit Zarathustra – Vom Abgrund der Zukunft*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 8. Berlin, New York, 1979, 334-361.

Staiger, Emil: *Der Opfertod von Hölderlins Empedokles*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 1963/64, 1-43.

Stegmaier, Werner: *Nietzsches Neubestimmung der Wahrheit*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 14. Berlin, New York, 1985, 69-95.

Szabó Lajos: *Nietzsche*. In: *Ex Symposion* III. 1994. 180-183.

Szilágyi János György: „Mi, filológusok”. In: *Antik tanulmányok*, 1984. XXXI/2. 167-199.

- Szondi, Peter: *Versuch über das Tragische*. In: *Schriften I.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978.
- Tábor Béla: *Az átértékelés értékelése és átértékelése*. In: *Ex Symposion III*. 1994. 175-180.
- Taminaux, Jacques: *On Heidegger's interpretation of the will to power as art*. In: *New Nietzsche-Studies*, Volume Three, Numbers 1-2. Winter 1999, 1-22.
- Tatár György: *Az öröklét gyűrüje*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1989.
- Tatár György: *Hádész kapujában*. In: IFG, 249-271.
- Tatár, György: "Isten halott." *Gondolatok egy gyászjelentéshez*. In: Fehér M. István [szerk.]: *Előadások Heideggerről*. Budapest, Atlantisz Kiadó 1991, 273-287.
- Vajda Mihály: *Zarathustra titka*. In: *Gond* 23-24., 2000, 147-158.
- Vadadier, Paul: *Dionüszoszt a megfeszítéssel szemben*. Fordította és jegyzetekkel ellátta: F. Zs. In: *Ex Symposion III*. (1994), 139-145.
- Vattimo, Gianni: *Heideggers Nihilismus. Nietzsche als Interpret Heideggers*. In: *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Hrsg. von W. Biemel und K.W. von Hermann. Geleitwort von H.-G. Gadamer. Frankfurt am Main, Klostermann, 1989, 141-153.
- Vattimo, Gianni: *Nietzsche. Eine Einführung*. Stuttgart, 1992.
- Vattimo, Gianni: *Olaszország: A Nietzsche-reneszánsz jellemzői*. Ford.: B. M., T. J. In: *Ex Symposion III*. (1994), 146-149.
- Váradi Péter: *Hierarchia a rend helyett – Nietzsche művészet és tudomány viszonyáról*. In: *Filozófia és irodalom*. szerk.: Bárány Tibor, Rónai András, Budapest, József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2008, 87-101.
- Vivarelli, Vivette: *Empedokles und Zarathustra: Verschwendeter Reichtum und Vollust am Untergang*. In: *Nietzsche-Studien*, Bd. 18. Berlin, New York, 1989, 509-536.
- Wetzel H., Hermann: *Rimbaud's Dichtung. Ein Versuch „die rauhe Wirklichkeit zu umarmen“*. Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 1985.
- Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. DuMont, Köln, 1996.